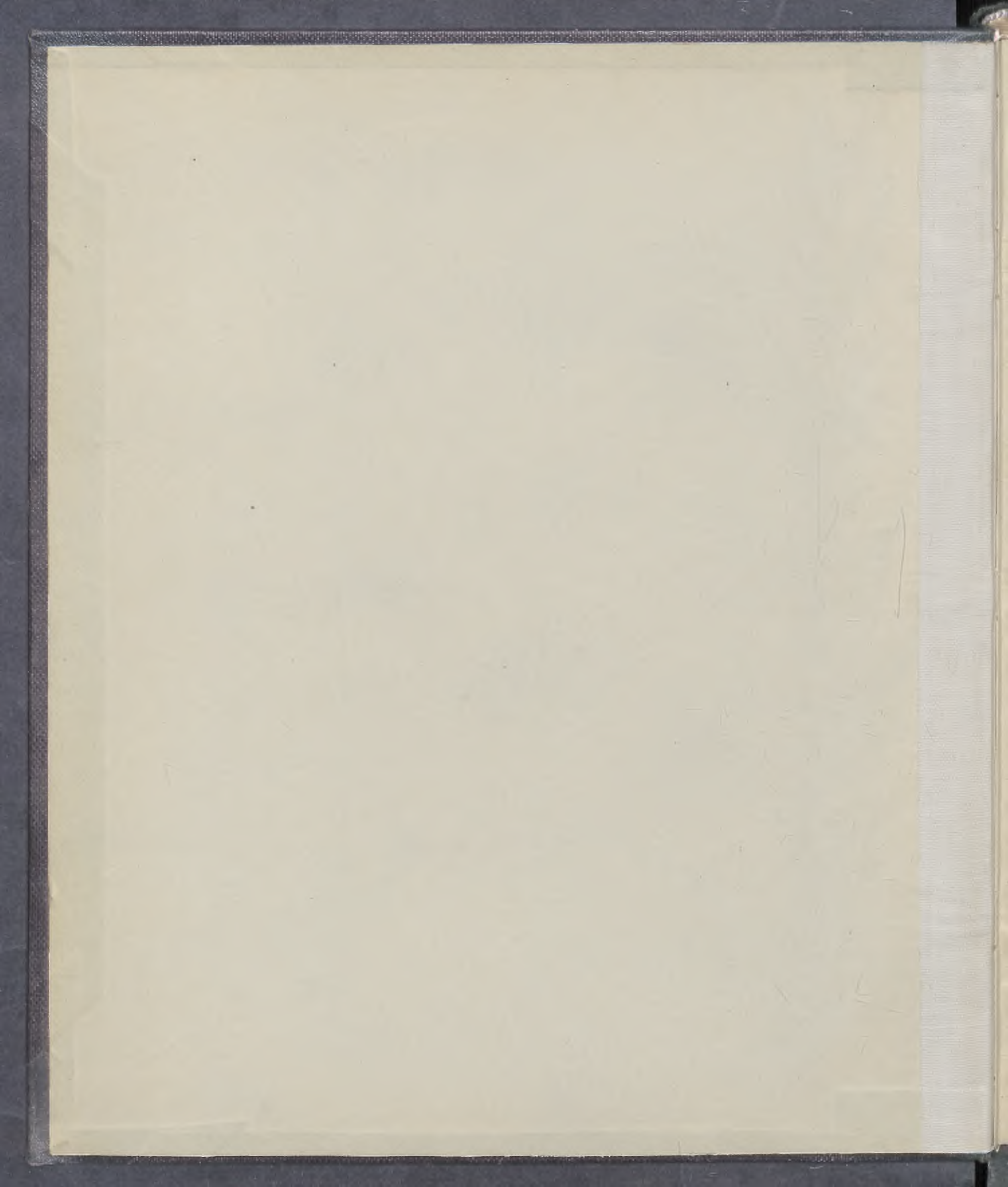
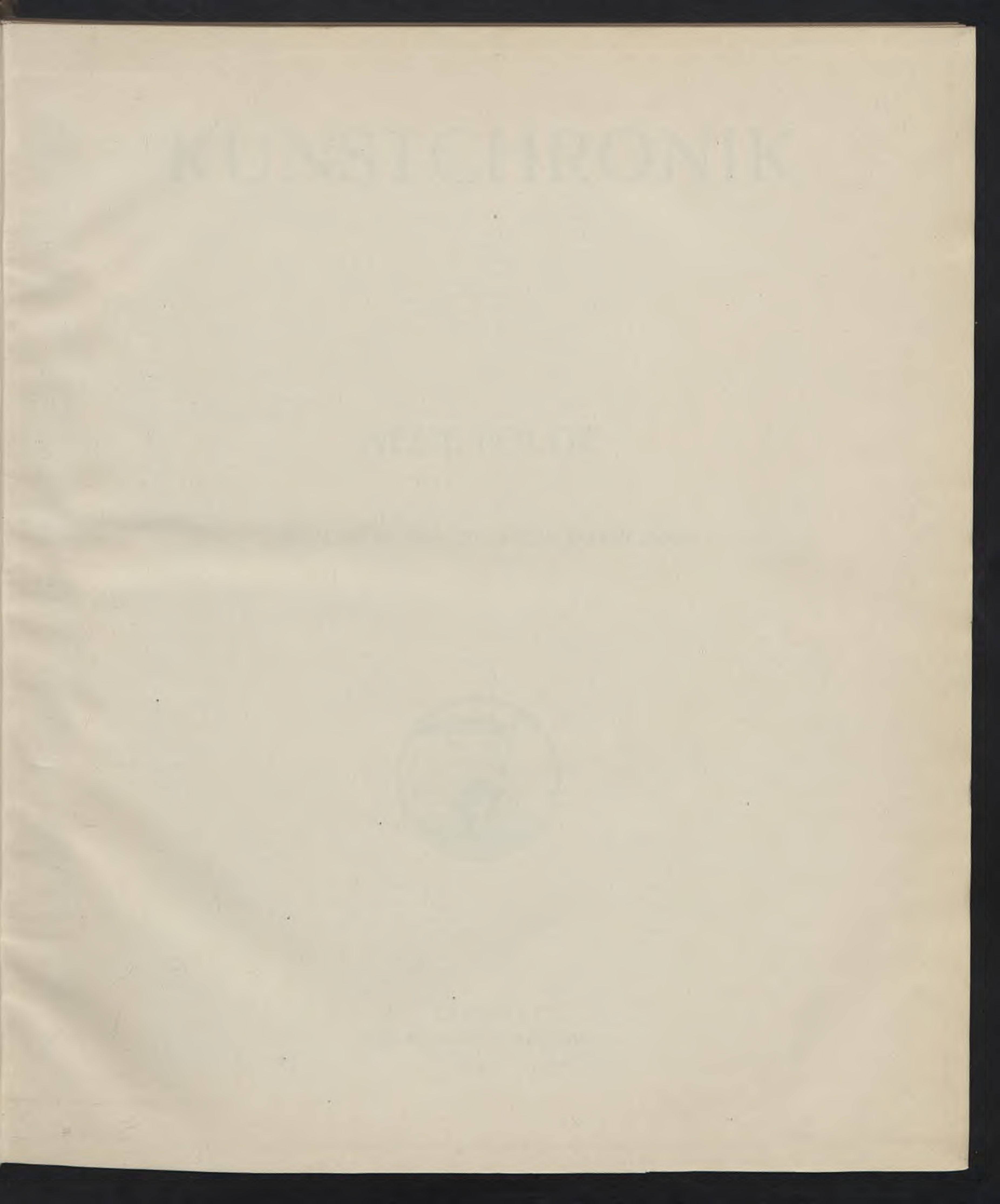
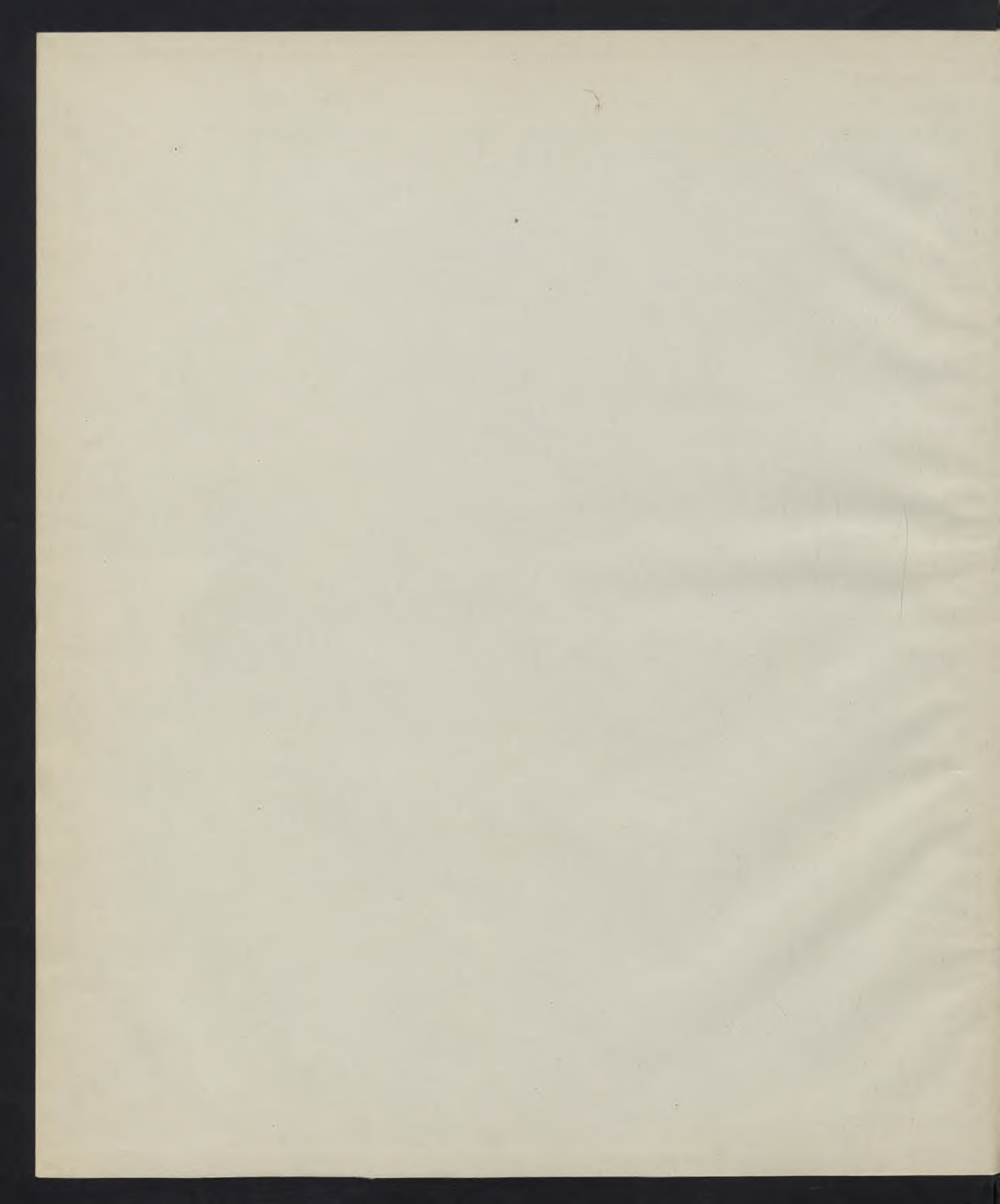




Kunst-
Chronik
1911







KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

ZWEIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1911



Inhalt des zweiundzwanzigsten Jahrgangs

Größere Aufsätze.

Bücherschau.

Z bedeutet: Zeitschrift für bildende Kunst

Nekrologe

Personalien

Wettbewerbe

Denkmalpflege

Denkmäler

Ausgrabungen und Funde.

Forschungen

Archäologisches

Ausstellungen

Sammlungen

Stiftungen

Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften

Kongresse

Vermischtes

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 1 u. 2. 14. Oktober 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

XI. TAG FÜR DENKMALPFLEGE

Der Tag für Denkmalpflege ist in diesem Jahre zum elften Male zusammengetreten und zwar in der alten Hansestadt Danzig im fernen Nordosten des Reiches. Der Reichtum der Stadt an alten Baudenkmälern, die Nähe berühmter Kunststätten wie die Marienburg und die Kirche zu Oliva hatten auch diesmal wieder eine große Zahl von Denkmalpflegern — wohl an 400 — zusammengeführt, wenn auch die Zahl, die sich im vorigen Jahre im weinfrohen und altertumsberühmten Trier zusammengefunden hatte, nicht ganz erreicht ward. In Danzig haben die baulichen Zeugen der Vergangenheit, wie wir uns überzeugen konnten, einen harten Kampf auszufechten gegen die Ansprüche modernen bequemen Wohnens und des Verkehrs. Die berühmten Beischläge entsprechen nicht mehr einem Bedürfnis der Bürger und verschwinden deshalb mehr und mehr. In der Langgasse, der Hauptverkehrsader der Stadt, sind sie gänzlich verschwunden. Freilich kann man nicht sagen, daß die Läden, die an ihre Stelle getreten sind, mit ihren großen Schaufenstern und dem Mangel an kräftigen, architektonisch wohl durchgebildeten Stützen für die oberen Stockwerke das architektonische Bild verschönt haben — im Gegenteil! Man möchte darum wünschen, daß die Beischläge, die noch in der Jopengasse, in der Frauenstraße, in der Brotbänkengasse usw. bestehen, noch recht lange und in recht gutem Zustande erhalten würden. Danzig erhält sich damit eine so bemerkenswerte und reizvolle Eigentümlichkeit, daß es schon im Interesse seines Fremdenverkehrs noch mehr aber im Interesse der Kunst und Denkmalpflege alle Hände über seinen Beischlägen halten sollte. Die Stadt ist ja auch nach Kräften bemüht, das ihre zur Erhaltung der Schönheiten der Stadt beizutragen. So hat die Stadtverwaltung eben jetzt erst die Firma A. F. Sohr veranlaßt, einen Wettbewerb zu veranstalten für die Schauseite des großen Geschäftshauses mit Restaurant, das auf ihren Grundstücken Jopengasse 1 und 2 und Große Wollwebergasse 28—30 errichtet werden soll. Das Wichtige dabei ist, daß die berühmte prächtige Schauseite des Hauses Jopengasse 1 von Andreas Schlüter dem Älteren 1640 in die Baumasse eingeordnet und somit erhalten werden soll. Ein anderes, der Erhaltung sehr würdiges Haus, nämlich das köstliche Uphagensche (Patrizier-) Haus, hat die Stadt auf dreißig Jahre gemietet, um es als Schaustück eines Altdanziger Wohnhauses einzurichten und dadurch ebenfalls zu erhalten. Die Technische Hochschule beteiligt sich an der Erhaltung der Baudenkmäler, indem sie durch die Studenten hervorragende Häuser — wie das Englische Haus und das Zeughaus — im ganzen wie in allen einzelnen Teilen aufnehmen läßt, wobei zugleich in den Studenten selbst der Sinn für Denkmalpflege und Heimatschutz geweckt wird. Das bauliche Gepräge der Straßen in Danzig wird hauptsächlich bestimmt durch die typischen Dreifensterhäuser. Es ist kein Zweifel, daß diese schmalen und tiefen Häuser mit ihren Hängegeschossen für das Wohnen nach modernen Ansprüchen manche Unbequemlichkeiten mit sich bringen, und es gehört sicher die Gewohnheit von Jugend an und der Stolz auf die heimische Eigenheit dazu, um diese Unbequemlichkeiten gern zu tragen. Manches dieser Häuser mit ihren mannigfachen Renaissancegiebeln ist schon den modernen Ansprüchen gewichen; je mehr dies der Fall sein wird, desto mehr wird auch Danzigs Eigenart schwinden. Möge es wenigstens gelingen, das Neue dem alten Bilde so einzuordnen, wie es bei dem erwähnten Preisausschreiben ausdrücklich gewünscht wird.

Der Denkmalpflegetag bot wieder das altgewohnte glänzende Bild: gegen zwanzig deutsche Regierungen und zahlreiche Städte und Vereine hatten Vertreter entsendet. Geh. Hofrat Prof. *von Oechelhäuser* (Karlsruhe) leitete wieder die Verhandlungen mit dem gewohnten Geschick, so daß der Tag in voller Harmonie und ergebnisreich verlief. Wirkl. Geh. Oberregierungsrat Dr. *Schmidt* vom preußischen Kultusministerium begrüßte die Versammlung mit warmen Worten, dasselbe taten die Vertreter der Provinzialregierung, der Stadt Danzig, der Technischen Hochschule, der Geistlichkeit usw.

Aus dem Jahresbericht, den der Vorsitzende erstattete, erwähnen wir folgendes: Der vorjährige Antrag des Prov.-Kons. Haupt, es erscheine dringend notwendig, daß in umfassender und zweckmäßiger Weise an Bauten und sonstigen Kunstwerken neuer und neuester Zeit *Herstellungsinschriften*, mindestens die *Jahreszahl* enthaltend, angebracht werden, ist in umfassender Weise den staatlichen und kirchlichen Behörden übermittelt und von zahlreichen Stellen zustimmend beantwortet worden. Der geschäftsführende

Ausschuß des Tages für Denkmalpflege hat durch seinen Vorsitzenden v. Oechelhäuser, dem dringenden Bedürfnis entsprechend, bei E. A. Seemann in Leipzig den ersten Band eines Werkes erscheinen lassen: *Denkmalpflege,* Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege. Dieser erste Band (500 S. 9 Mk.) enthält die planmäßig zusammengefaßten Referate und Verhandlungen über Vorbildungs- und Stilfragen, Gesetzgebung, staatliche und kommunale Denkmalpflege. Es ist wünschenswert, daß der erste Band die weiteste Verbreitung finde, damit auch bald der zweite Band — die praktischen Fragen — erscheinen kann. Weiter machte der Vorsitzende aufmerksam auf das wertvolle Werk, das dem Geh. Rat Freiherrn v. Biegeleben verdankt wird: *Jahresbericht der Denkmalpflege im Großherzogtum Hessen,* bearbeitet im Ministerium des Innern. 1. Bd. 2 Mk. Vom *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler,* bearbeitet von Prof. Dehio, wird noch vor Weihnachten 1910 der 4. Band, Ende 1911 wohl auch der Schlußband erscheinen. Sodann gedachte v. Oechelhäuser des am 16. März 1910 verstorbenen Freiherrn von Helferth, der sich als Vorsitzender der k. k. Zentralkommission zur Erhaltung der historischen und Kunstdenkmäler unsterbliche Verdienste erworben hat. Zu seinem Gedächtnis erhob sich die Versammlung von den Plätzen. Der Verband Deutscher Kunstgewerbevereine hat seinen Mitgliedern folgenden Beschluß unterbreitet, der durchaus den Bestrebungen des Tages für Denkmalpflege entspricht: »Den Kunstgewerbevereinen wird empfohlen: tatkräftige Mitarbeit an den Bestrebungen des Denkmalschutzes und des modernen Städtebaues, an der Abfassung von Ortsstatuten gegen die Verunstaltung von Straßen usw. und an der Erweckung des allgemeinen Interesses für diese Fragen. . . . Es ist darauf hinzuarbeiten, daß man mit sogenannten Erneuerungen an alten Baudenkmälern, Ruinen usw. aufhöre, vor allen Dingen alte Baudenkmäler in ihrer Erscheinung unangetastet lasse.«

Weiter ist als ein wichtiges Ergebnis des Danziger Tages zu erwähnen, daß die Verhandlungen zur Vereinigung von Denkmalpflege und Heimatschutz nach schwierigen Verhandlungen zu einem erfreulichen Ergebnis geführt haben. Der Tag für Denkmalpflege und der Bund Heimatschutz werden künftig aller zwei Jahre gemeinsam im großen Rahmen tagen. Der Name wird sein: *Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz.* Der äußere Antrieb für diese Vereinigung war der Umstand, daß die preußische Regierung nicht mehr jedes Jahr die großen Kosten der Beschickung des Tages tragen, sondern eben nur aller zwei Jahre eine gemeinsame Tagung beschicken will. Der Tag für Denkmalpflege wird indes darunter nicht leiden, denn in den Zwischenjahren wird eben ein »kleiner« Tag für Denkmalpflege stattfinden, ohne Beteiligung der Regierungen. Die gemeinsame, große Tagung wird ein zwanziggliedriger Ausschuß — je zehn Mitglieder aus beiden Vereinen — vorbereiten. Ein Tag der zweitägigen Tagung wird der Denkmalpflege, einer dem Heimatschutz gewidmet sein. Als Mitglieder des Tages für Denkmalpflege werden in den Ausschuß gewählt: Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Oechelhäuser-Karlsruhe, Prof. Dr. Clemen-Bonn, Direktor Dr. v. Bezold-Nürnberg, Geheimrat Dr.-Ing. Freiherr v. Biegeleben-Darmstadt, Geh. Hofrat Prof. Dr. Gurlitt-Dresden, Geh. Oberbaurat Hofmann-Darmstadt, Geh. Oberbaurat Hoßfeld-Berlin, Oberbürgermeister a. D. Struckmann-Hildesheim, Geh. Baurat Dr.-Ing. Stübben-Berlin, Regierungs- und Baurat Tornow-Metz.

Als *Ort* für die nächstjährige Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz wird auf Einladung des Salzburger Bürgermeister-Stellvertreters Dr. Toldt und des Ministerialrats Ritter von Förster-Streffleur einstimmig die Stadt *Salzburg* gewählt. Weitere Einladungen liegen von Augsburg und Halberstadt vor. Auch an Ulm oder Stuttgart sollte man einmal denken.

Die Vorträge des Tages brachten wieder eine reiche Mannigfaltigkeit der Gegenstände und auch anregende Verhandlungen.

Das wichtige Kapitel *Hochschulunterricht und Denkmalpflege* behandelte Regierungsrat *Blunck*-Berlin, der Stellvertreter des Konservators der Kunstdenkmäler in Preußen. Im Anschluß an die Tatsache, daß seit drei Jahren an der Technischen Hochschule zu Berlin ein Kolleg über praktische Denkmalpflege gelesen wird, verlangte er, daß dies an allen Technischen Hochschulen geschehe. Das Kolleg kann nützlich wirken, wenn der Dozent sich bewußt ist, daß jedes Hochschulkolleg neben seinem besonderen Zweck einem allgemeinen dienen soll — nämlich der *Erkenntnis der Welt.* Diese aber gewinnt man nicht durch die Wissenschaft auf dem Wege der Abstraktion, sondern auch im Sinne künstlerischer Tätigkeit durch die Anschauung. Indem man darlegt, wie kunstgeschichtlich ganz verschiedenartige Dinge sich doch vielfach bei künstlerischer Betrachtungsweise zu einer Einheit zusammenschließen, kann das Kolleg über Denkmalpflege an seinem bescheidenen Teil dazu mitwirken, daß die Jugend sich den so oft übersehenen Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Betrachtung klar macht.

Der Nutzen des Unterrichts in der Denkmalpflege liegt vor allem darin, daß alljährlich eine Reihe junger Männer die Hochschule verlassen, welche mit den Bestrebungen der Denkmalpflege vertraut sind und später im Leben entsprechend wirken können. Die Absicht, solche Kollegien einzuführen, stößt aber vielfach auf das Bedenken, daß die schon jetzt der Zersplitterung ihrer Kräfte arg ausgesetzten Studenten noch mehr von ihren Fachstudien abgelenkt werden könnten. Dem gegenüber betonte der Vortragende, daß in den Hauptfächern vielfach unnötiger Ballast mitgeschleppt werde, daß man recht gut diese veralteten minderwertigen Dinge vom Lehrplane streichen könnte, namentlich bei dem Teile des Hochschulunterrichtes, der mit der praktischen Denkmalpflege in besonders lebendiger Wechselwirkung steht, dem Unterrichte der Architekten. Es sei doch eine sehr zur Kritik herausfordernde Erscheinung, daß jetzt in deutschen Landen Gesetze erlassen werden, welche den Gemeinden Mittel an die Hand geben sollen, sich gegen die Kunstübung der-

jenigen zu schützen, welche der Staat selber zu Baukünstlern ausgebildet hat. Woher diese eigentümliche Erscheinung? Sollte sie nicht darin begründet sein, daß bei uns zu viel von Kunst und zu wenig vom Handwerk die Rede ist, daß im Unterricht der Architekten das Handwerkliche der Kunst, ihre konstruktiven, praktischen und allgemein künstlerischen Grundlagen zu kurz kommen gegenüber einer äußerlichen Dressur im geschichtlich Formalen? Sollte dies nicht daher kommen, daß die immer klarere Trennung zwischen dem wissenschaftlichen und dem künstlerischen Teile der Aufgabe, welche die Entwickelung der Denkmalpflege in den letzten Jahren charakterisiert, in den Lehrplänen der Technischen Hochschulen noch keinen Eingang gefunden hat? Man glaubt Künstler zu erziehen, zieht aber in der Tat nur jene halb gelehrte, halb wissenschaftliche Geschicklichkeit groß, welche keiner Aufgabe gegenüber in Verlegenheit ist, weil sie sich mit den vorhandenen Formen, seien es alte oder moderne, schlecht oder recht behilft. Auf den Denkmalpflegetagen verstummen die Klagen nicht, daß unsere Denkmäler nicht sowohl gegen böswillige Zerstörung, als gegen die Herstellung durch wohlmeinende Architekten zu schützen seien, und dies wird nicht aufhören, ehe man sich nicht entschließt, auf den Technischen Hochschulen das Handwerk wieder zu Ehren zu bringen, und darauf verzichtet, durchschnittbegabte Leute zu Pseudokünstlern zu drillen.

In der Denkmalpflege tun uns nicht Leute not, welche einen gotischen oder Renaissanceentwurf bunt darstellen können, sondern solche, die imstande sind, vier Wände und ein Dach zu konstruieren, anständig zu gestalten und materialgemäß zu verzieren. Es ist eine wichtige Aufgabe eines Kollegs über Denkmalpflege, nach Kräften mit dazu beizutragen, daß unsere Architekten nicht mehr gefürchtet werden, sondern als die mit in erster Linie berufenen Denkmalpfleger erscheinen.

Die wichtigste Aufgabe allerdings ist, bei der Jugend Verständnis und Liebe für unsere Denkmäler zu wecken, und einen heiligen Eifer, für ihre Erhaltung nach Kräften mit zu sorgen. Solchem Eifer muß sich aber die oft Selbstverleugnung erfordernde Erkenntnis paaren, daß bei der Sicherung und Neubelebung unseres Altbesitzes nicht jede beliebige Tätigkeit einsetzen darf, sondern daß es gilt, die feinsinnigsten Historiker, die besten Handwerker und die pietät- und phantasievollsten Künstler zu gewinnen. Erst wenn als selbstverständlich gilt, was heute seltene Ausnahme ist, daß solche Kräfte gemeinsam unsere Denkmalpflege wahrnehmen, erst dann wird man sagen können, daß Vorlesungen über Denkmalpflege nicht mehr notwendig seien. Der Vortrag wurde durch lebhaften Beifall ausgezeichnet. In der Debatte forderte Amtsrichter a. D. Dr. Bredt-Barmen entsprechende *Vorlesungen für Juristen* an Universitäten. Es ist von höchster Bedeutung, daß die angehenden Verwaltungsbeamten schon in frühen Jahren in enger Verbindung mit der juristischen Auslegung der immer mehr anwachsenden Gesetzgebung auf dem Gebiete der Denkmalpflege und des Heimatschutzes durch praktischen Anschauungsunterricht darüber belehrt werden, was der tiefere Sinn der Paragraphen eigentlich will und was er nicht anstrebt. Es wird dies eins der Mittel sein, um die vielfachen und berechtigten Klagen der Architekten, daß die Verwaltungsbeamten ihren Bestrebungen oft so wenig Verständnis entgegen brächten, mit der Zeit zu verringern. Prof. *Konrad von Lange*-Tübingen, Hofrat *Neuwirth*-Wien, Konservator Haupt *Preetz* stimmten den Forderungen auf Grund eigener Erfahrungen ebenfalls zu.

Ein verwandtes Thema behandelte Geh. Baurat *Walbe*-Darmstadt, nämlich die *Mitwirkung der Geistlichkeit bei der Denkmalpflege.* Er wünschte, daß der Geistliche die Aufsicht über Ordnung und Reinlichkeit und über die dauernde Pflege und Unterhaltung der Kirche und ihres Inhaltes und damit die Verantwortung haben solle. Die Vorbereitung für diesen praktischen Teil seines Berufes — besonders Besichtigungen, nicht theoretisch kunstwissenschaftliche Unterweisungen — wollte der Vortragende in das Seminar verlegt sehen. An den Vortrag schloß sich eine lange anregende Aussprache, die mancherlei grundsätzlichen Widerspruch brachte. Prof. Dr. Clemen-Bonn berichtete über die Bonner Kurse für evangelische Geistliche (abgehalten von Clemen selbst, einem Theologen und einem Kirchenarchitekten) und vertrat entschieden den Standpunkt, daß es nicht zweckmäßig sei, die Geistlichen sozusagen selbst zu Denkmalpflegern auszubilden, sondern daß sie vielmehr in die kunst- und kulturgeschichtliche Entwicklung einzuführen seien an der Hand der heimischen provinziellen Denkmäler. Geh. Oberbaurat *Hoßfeld*-Berlin erklärte es für entschieden unmöglich, daß Geistliche in technischen Fragen entscheidend mitredeten. Den richtigsten Standpunkt vertrat Konsistorialrat *Reinhard*-Danzig; er betonte die außerordentlichen Schwierigkeiten, die der Geistliche bei Denkmalfragen in der Kirche finde und die er selbst am eigenen Leibe erfahren habe. Er habe es sich zum Prinzip gemacht, keinen Stein und kein Stück Holz zu entfernen, das nicht unbedingt zu entfernen notwendig sei. Er habe dann eingesehen, daß der Geistliche dem Technischen nicht gewachsen sei, er glaube aber die Aufgabe des Geistlichen erfüllt, wenn er Liebe und Verständnis der Sache entgegenbringe und das Technische dem Fachmanne überlasse.

Weiter berichtete Prof. Dr. *Dragendorff*-Frankfurt a. M., Mitglied der römisch-germanischen Kommission des kaiserlichen archäologischen Instituts, über *Methodik der Ausgrabungen.* Die aus vieljähriger Erfahrung stammenden, klaren und zielbewußten Ausführungen gingen davon aus, daß es bei Ausgrabungen nicht gelte, Museumsstücke zu gewinnen, sondern historische Urkunden zu gewinnen, deshalb sei das Wichtigste bei den Ausgrabungen die scharfe Beobachtung der Fundumstände, andauernde genaue Aufzeichnungen der Ergebnisse und ihre Veröffentlichung. Vor Beginn der Grabung muß man sich aus allen äußeren Anzeichen ein klares Bild des mutmaßlich zu Gewinnenden machen, und danach unter Berücksichtigung der örtlichen Verhältnisse und der zur Verfügung stehenden Mittel sein Vorgehen einrichten.

Durch aufklärende Versuchsgräben muß der Ausgraber den Gegenstand gleichsam umschreiben, in seinen Hauptzügen festlegen, dann erst die Einzelheiten ausgraben. Nur so kann man jedes Ergebnis gleich in einen verständlichen Zusammenhang rücken, und so wird man auch am wenigsten kleine Nebenerscheinungen, die oft sehr wichtig werden können, übersehen, weil man stets das Ganze vor Augen hat.

Das wichtigste ist: fortwährendes genaues Beobachten. Jede Ausgrabung bringt Überraschungen. Da gilt es eben, nicht nur das zu sehen, was man erwartet hat, sondern rasch der veränderten Sachlage Herr zu werden, die Folgerungen aus ihr zu ziehen. Auch aus diesem Grunde empfiehlt es sich, mit Versuchsschnitten zu beginnen, durch die man nichts oder im schlimmsten Falle wenig verdirbt und dafür ein klareres Bild der Sachlage namentlich auch der Schichtungsverhältnisse gewinnt, das man durch ein flächenweises Abdecken nie erhalten wird. Nun kann die Abdeckung folgen und hierbei ist auf die Schichtungsverhältnisse der größte Wert zu legen. Die Schichten geben Geschichte. Sie muß eine richtig geführte Ausgrabung sauber herauspräparieren. Dabei ist besondere Sorgfalt der Sammlung aller Kleinfunde und ihrer sauberen Scheidung nach den Schichten zu widmen, da sie wichtige Anhalte für die Zeitstellung der einzelnen Schichten bieten.

Endlich muß noch die Forderung aufgestellt werden, daß man einen Gegenstand durch die Ausgrabung stets nach Möglichkeit erschöpfend erforscht. Man gehe nicht nur auf eine Haupterscheinung los, sondern erledige auch nach Möglichkeit alle Nebenerscheinungen, die zutage treten. Diese bleiben sonst nicht nur unbekannt, sondern werden oft geradezu zerstört und sind unwiederbringlich verloren. Beispiele dafür kann man gerade von den berühmtesten Ausgrabungsplätzen beibringen. Der große Fortschritt unserer Zeit ist die Tiefgrabung, die an einem Ausgrabungsplatze nicht nur die gleichsam beherrschende Kulturschicht, sondern auch die übrigen Schichten bis auf den unberührten Boden hinab erforscht.

Die Frage, wie man das Ausgegrabene bewahren soll, ist ebenfalls nicht allgemeingültig zu beantworten. Fordern aber muß man, daß der Ausgräber sich auch über diese Frage möglichst frühzeitig klar werde. Jede Ausgrabung ist eine Gefährdung des betreffenden Gegenstandes. In vielen Fällen ist Ausgrabung gleich Zerstörung. In anderen Fällen ist die Bewahrung nur dadurch zu erreichen, daß man möglichst rasch die Reste wieder zudeckt. Nur in verhältnismäßig seltenen Fällen wird es wünschenswert und zugleich möglich sein, was man aufgedeckt hat, dauernd sichtbar zu erhalten. Hier hat dann die Archäologie rechtzeitig die Gegenstände der Denkmalpflege zu überantworten.

Zum Schluß mahnte der Vortragende, das Ausgraben nicht als einen Sport oder als eine Spielerei zu betrachten, sondern als eine Sache, die ernste Verpflichtungen auferlegt. Es handelt sich um wertvolles wissenschaftliches Gut, das der Allgemeinheit gehört. Daher möge jeder sich ernstlich prüfen, ob er auch der Aufgabe gewachsen ist. Eine Ausgrabung unterlassen oder sie verhindern, ist oft verdienstlicher, als sie unternehmen oder begünstigen.

Sodann sprach über *die Restaurierung mittelalterlicher Skulpturdenkmale* Prof. Dr. *K. v. Lange*-Tübingen. Er ging dabei von zwei Beispielen schlechter Denkmalpflege aus, die sich kürzlich in Württemberg zugetragen haben, nämlich der geplanten und schon begonnenen, aber glücklicherweise im letzten Augenblick eingestellten Erneuerung des Karg-Altars im Ulmer Münster und der eben jetzt in voller Arbeit begriffenen Erneuerung des gotischen Marktbrunnens in Rottenburg a. N. Der Redner schilderte die Kämpfe, die es gekostet hat, die mit der modernen Denkmalpflege wenig vertrauten Ulmer davon zu überzeugen, daß man eine im Jahre 1433 angefertigte, beim Bildersturm des Jahres 1531 fast ganz zerstörte Steinplastik nicht im Jahre 1910 »im Geist und Stil« ihres Urhebers Hans Multscher erneuern kann, daß vielmehr die wenigen Reste der 24 Figuren, die sich noch erhalten haben, als wichtige Urkunden für die Kunst jenes Meisters sorgfältig in ihrem jetzigen Zustande bewahrt werden müssen. Mit der Restaurierungsgeschichte des Rottenburger Marktbrunnens, der aus der Zeit um 1470 stammt, gab der Redner ein typisches Beispiel für die Art und Weise, wie selbst die sachgemäße Beratung der Gemeinden durch Organe der Denkmalpflege nicht ausreicht, um schwere Mißgriffe zu verhindern, weil das an der Erneuerung eines Denkmals interessierte Kapital zu einer immer weiteren Ausdehnung der Restaurierungsarbeiten drängt, bis schließlich eine Kopie des ganzen Denkmals beschlossen wird, die gar keinen Wert hat, während das Original wenigstens teilweise sehr gut hätte erhalten werden können. Dabei wurde auf die neuerdings in Württemberg immer mehr zunehmenden Angebote auswärtiger Kunsthändler auf Arbeiten der altschwäbischen Plastik aufmerksam gemacht, die vielfach und vielleicht nicht ohne Berechtigung mit der Gründung des Deutschen Museums in Berlin in Verbindung gebracht werden.

Der Redner faßte die Lehren aus diesen beiden Fällen in neun Leitsätze zusammen, die zu einer sehr anregenden und lebhaften Aussprache zwischen Paul Clemen, Cornelius Gurlitt und K. v. Lange führten, an der sich weiter Landeskonservator Gradmann-Stuttgart und Provinzialkonservator Haupt beteiligten. Man konnte wohl aus dieser lehrreichen Aussprache die Anschauung entnehmen, daß es in der Denkmalpflege nicht die Hauptsache ist, unumstößliche Grundsätze zu haben, sondern in jedem einzelnen Falle das Mögliche, Notwendige ausfindig zu machen und auszuführen. Die Meinungsverschiedenheiten bezogen sich, wie schon bei früheren Debatten, darauf, ob und wann man stilgetreu restaurieren und ob man Skulpturen gegebenenfalls in ein Museum retten, an Ort und Stelle aber durch eine Kopie ersetzen oder ob man sie an ihrem Platze in Schönheit sterben lassen soll. In bezug auf die Torheit, einen Hans Multscher 1910 im Geist und Stil von 1433 erneuern zu wollen, waren alle Stimmen einig.

Eine weitere, rein technische Frage behandelte der Chemiker der Berliner Museen Prof. *Rathgen,* indem

er die Ergebnisse seiner Versuche mit den *Steinerhaltungsmitteln* Magnesiumfluat, Doppelfluat, Testalin, Zappon und Szerelmey an Tabellen erlegte. Diese Ergebnisse, die noch nicht abgeschlossen sind, werden in einer Fachzeitschrift veröffentlicht. Man hatte den Eindruck, daß die Versuche mit so viel Sorgfalt und Sachkenntnis ausgeführt werden, daß sie der Denkmalpflege hohen Nutzen bringen werden.

Drei Vorträge beschäftigten sich mit dem Verhältnis der Pflanzenwelt zur Architektur. Der württembergische Landeskonservator Prof. Dr. *Gradmann* und Landesbaurat Prof. *Göcke* aus Berlin sprachen über *Denkmalpflege und Gartenkunst.* Ihre überaus gründlichen Darlegungen beleuchteten den Gegenstand von allen Seiten und legten an Hunderten von Beispielen die Forderungen der Denkmalpflege und der Städtebaukunst an die Gartenkunst dar. Generalkonservator Dr. *Hager* aus München sprach auf Grund langer Erfahrungen und auf Grund von vielen Hunderten von Antworten auf Fragebogen, über den *Einfluß der Vegetation auf die Baudenkmäler.* Es war sehr erfreulich zu hören, mit welcher Wärme dieser hervorragende Denkmalpfleger auch für den Schutz der Pflanzen eintrat, soweit sich ihre Erhaltung nur irgendwie mit der Denkmalpflege vereinigen läßt. Er betonte vor allem, daß man auch in dieser Frage nicht generalisieren, sondern individualisieren müsse, um nicht durch schablonisierende Maßregeln Schaden anzurichten. Man kann durch Entfernung der Vegetation so viel Schönheit und Stimmung vernichten, daß der Schaden größer ist als der Nutzen. Das gilt namentlich bei Ruinen. Anderseits muß uns auch die Verantwortung, die Denkmäler für die Nachkommen zu erhalten, bei unseren Maßregeln leiten. Die Schädigungen der Bauten durch Pflanzen sind teils chemisch-physiologischer Art (z. B. Lösung des Kalkes im Mörtel), teils mechanisch - phykalischer Art (Sprengung des Mauerwerkes durch die Wurzeln). Die Einwirkungen hängen aber ab von der Art der Pflanzen, vom Klima, von der Beschaffenheit der Steine und des Mörtels (Mergelbeimischung — Bindemittel), von der Oberflächenbehandlung der Steine, von der Himmelsrichtung der Mauern. Bei der Beurteilung der Schäden muß man auch bedenken, daß oft den *Pflanzen* Wirkungen zugeschrieben werden, die vielen anderen Verwitterungsfaktoren zugeschrieben werden müssen. Algen, Pilze und Flechten schützen vielfach die Steine, indem sie die bedeckte Oberfläche erhalten. Moose schaden aber auch. Gefährlicher sind die Farne durch Wurzeln und Kalkdünger; noch schlimmer sind Blütenpflanzen; sehr gefährlich Holzgewächse, sowohl Sträucher und Bäume. Nur in Einzelfällen, wo sie als poesievolle Wahrzeichen zu gelten haben, sind diese zu schützen. Ruinen und ruinenhafte Mauern schützt man nach Cohausens Vorschlag durch Rasendeckungen. Die Verkleidung der Mauern durch Spalierobst ist im allgemeinen unschädlich. Weit auseinander gehen die Ansichten über den Efeu, wie der Vortragende durch zahlreiche einander widersprechende Gutachten nachweist. Die einen betonen seine große Schädlichkeit, andere halten ihn für ganz unschädlich und betonen nur seine hohe Schönheit in Verbindung mit Bauwerken und Ruinen. Schädlich ist der Efeu jedenfalls, wenn der Mörtel und der Verband des Mauerwerks schlecht ist; aber selbst dann braucht man ihn nicht zu vernichten; er muß nur regelmäßig zurückgeschnitten und das Mauerwerk ausgebessert werden. Der wilde Wein wuchert stark; vorzuziehen ist der amerikanische vor dem deutschen wilden Wein. Viel zu wenig verwendet ist die wilde Rose an Mauern. — Bäume an Häusern bilden oft Wetterschutz und haben ästhetischen Wert. Wenn sie Luft und Licht zu sehr abhalten, müssen sie geschnitten werden. Halten sie die Mauern dauernd feucht, so müssen sie fallen. Bei Ruinen ist mit dem Pflanzenwuchs Maß zu halten, damit er nicht schadet. Beete und künstlerische Anpflanzungen passen nicht für Ruinen. — Das Verhältnis zwischen Vegetation und Denkmalpflege bietet eine künstlerische und eine technische Seite. Allgemeine Regeln lassen sich da nicht geben. Der Redner schloß seine lehrreichen Ausführungen mit dem Satze: zwischen den künstlerischen und den technischen Faktoren müsse in der Praxis in jedem Falle ein Ausgleich gefunden werden, der meist eine Frage des Taktes sei.

Eine wertvolle Mitteilung machte noch Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. *Conwentz,* der Leiter der amtlichen Stelle für Naturschutz in Preußen, über die *plastische Nachbildung vor- und frühgeschichtlicher Gegenstände,* die er als bisheriger Direktor des Westpreußischen Provinzialmuseums veranlaßt hat, um Anschauungsmittel für Schulen und Musterstücke für Museen zu schaffen. Die Nachbildung von Urnen und anderen Gefäßen ist recht schwierig, weil die größeren Stücke nicht unmittelbar abgeformt werden können, sondern Staniolumhüllung und Punktieren zu Hilfe genommen werden müssen. Die vorgelegten Proben, die in dem kaiserlichen Werk zu Cadinen hergestellt sind — Gesichtsurnen u. a. — sind in Form und Farbe ganz vorzüglich originalgetreu gelungen, können daher als Anschauungsmittel nur warm empfohlen werden. Gleiches gilt von den vorzüglichen Nachbildungen von Gewandfibeln der La Tène-Zeit in Silber.

Noch ist zu erwähnen, daß auch eine öffentliche stark besuchte Versammlung in der Technischen Hochschule stattfand. In dieser sprach Stadtbauinspektor *Dähne* über *Danzig und seine Bauten,* indem er in Wort und Bild die Herrlichkeiten der alten Hansestadt anschaulich vorführte. An zweiter Stelle sprach Oberbaurat *Karl Schmidt* aus Dresden über *Baumaterialien und Heimatschutz.* Er wies darin mit überzeugenden Gründen und schlagenden Beweisen die Angriffe der Zement- und Dachpappfabrikanten gegen den Heimatschutz zurück, indem er an prächtigen farbigen Lichtbildern deren Sünden gegen die Schönheit unserer Städte und Dörfer aufdeckte und die Forderung begründete, daß man an jedem Orte nur solche Dachdeckungen zulassen solle, die sich in Form, Farbe und Zeichnung dem Orts- und Landschaftsbilde harmonisch einfügen. Um eine grundsätzliche Bekämpfung irgendwelcher Baumaterialien handelt es sich beim Heimatschutz überhaupt nicht; die Fabrikanten neuer Baustoffe sündigen dagegen

durch einen ganz unberechtigten Kampf gegen das feuersichere Gernentzsche Strohdach und scheuen sich durchaus nicht, durch ihren Wettbewerb die alteingesessenen Ziegel- und Schieferdecker und Industriellen zu verdrängen und zu schädigen. Genügen sie selbst mit ihren Bauausführungen den Anforderungen des Heimatschutzes, so hat dieser keinen Anlaß zu Angriffen.

Reich war der Schatz *literarischer Festgaben,* die der Ortsausschuß den Teilnehmern an dem Denkmalpflegetag bescherte. Wir nennen davon wenigstens zwei neuere Werke: Heft 14 der von der Kommission zur Verwaltung der westpreußischen Provinzialmuseen herausgegebenen *Abhandlungen zur Landeskunde der Provinz Westpreußen* (Verlag A. W. Kafemann in Danzig; Bauinspektor Bernhard Schmid behandelt darin die Denkmalpflege in Westpreußen 1804—1910, besonders die Marienburg) und einen reich illustrierten Band *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert* vom Baurat *Georg Cuny* in Elberfeld. Der Verfasser bringt darin so wichtige neue Ergebnisse zur Geschichte der beiden Andreas Schlüter und des Dresdner später Danziger Architekten und Bildhauers Hans Kramer, daß das Buch als ein ganz hervorragend wertvoller kunstgeschichtlicher Beitrag zur deutschen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts besonders gewürdigt werden muß.

Der *Begrüßungsabend* im Artushof, der ein stimmungsvolles, in Danzigs Geschichte einführendes Festspiel brachte, und zwei lohnende *Ausflüge* nach der *Marienburg* und nach dem Kloster *Oliva* schlossen sich den Vorträgen und Verhandlungen als überaus befriedigende Veranstaltungen freierer Art an. Alles in allem: der XI. Denkmalpflegetag ist dank den umsichtigen Vorbereitungen seines Leiters v. Oechelhäuser und des Ortsausschusses so voll befriedigend verlaufen, daß wir mit voller Genugtuung darauf zurückblicken können. Die neue Einrichtung der gemeinsamen Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz wird im nächsten Jahre zum ersten Male die Probe auf ihre Haltbarkeit zu bestehen haben.

PAUL SCHUMANN

DIE MÜNCHENER KUNSTGEWERBLER IN PARIS

Vor zwei Jahren hatten die französischen Kunstgewerbler München besucht, und bei dieser Gelegenheit lud der Präsident des Pariser Herbstsalons die Münchener ein, diese Ausstellung zu beschicken. Eigentlich war es dem Herrn nicht so ganz ernst, und als die Münchener seine Einladung nicht nur annahmen, sondern sich ganz ernsthaft vorbereiteten, wurde sowohl ihm als auch anderen Franzosen etwas schwül zumute. In den Blättern konnte man lesen, daß der Herbstsalon und sein Präsident sich durch diese Einladung eines schweren Vergehens gegen das Vaterland schuldig gemacht hätten, sintemalen sie sozusagen dem Feinde die Tore der Stadt geöffnet hätten. Und dabei handelte es sich im geringsten nicht um Chauvinismus mit antideutscher Spitze, sondern man war ganz einfach in Paris so von der Mangelhaftigkeit des französischen und von der Vortrefflichkeit des deutschen Kunstgewerbes überzeugt, daß man von einer Münchener Ausstellung in Paris das allerschlimmste für das französische Kunthandwerk befürchtete. Wenn die ausländischen Käufer, die in Paris ihren Bedarf an Kunst decken, die Münchener Ausstellung zu Gesicht bekämen, würden sie hinfort kein französisches Möbel mehr kaufen, sondern ihre Kundschaft nach Isarathen wenden.

So wurde in den Pariser Blättern gejammert, und diese Klagen entbehrten nicht einer gewissen Komik. Denn nachdem man uns hundert oder zweihundert Jahre lang immerfort erzählt hatte, daß der französische Geschmack einzig und unüberwindlich sei, war es etwas lächerlich zu sehen, wie nun die bloße Ankündigung einer deutschen kunstgewerblichen Ausstellung in Paris gleichsam als Bankrotterklärung des französischen Kunstgewerbes angesehen wurde. Um so komischer, als es sich keineswegs um das gesamte deutsche Kunstgewerbe, sondern nur um eine einzige Stadt von den vielen, die sich im Deutschen Reiche auf künstlerischem Gebiete hervortun, handelte. In dieser Not hätte der Herbstsalon wahrscheinlich am klügsten erklärt: aus Gastfreundschaft überlassen wir in diesem Jahre dem deutschen Kunstgewerbe den ganzen Raum, der sonst der angewandten Kunst zur Verfügung steht, werden also in diesem Jahre überhaupt keine französischen kunstgewerblichen Gegenstände ausstellen. Statt dessen hat der Herbstsalon sich in einem dringlichen Aufrufe an alle französischen Kunsthandwerker gewendet und sie aufgefordert, sich möglichst viel und reich zu beteiligen, um so den Münchenern die Spitze bieten zu können. Infolgedessen ist denn auch die französische kunstgewerbliche Abteilung außergewöhnlich groß, wenigstens zehnmal größer als sonst und zwei oder dreimal so groß wie die Münchener Ausstellung.

Man wird also zu einem Vergleiche ordentlich gezwungen, und das hätte der Herbstsalon sich sparen können. Nicht etwa, daß die Befürchtungen der Franzosen eingetroffen wären, und daß diese Münchener Ausstellung den endgültigen Niedergang des französischen Kunstgewerbes besiegelt hätte. Man müßte ein sehr blinder deutscher Patriot sein, wenn man so etwas aus der Vergleichung der beiden kunstgewerblichen Abteilungen im Herbstsalon schließen wollte. Ganz im Gegenteil muß man sich hier sagen, daß das Angstgeschrei der französischen Presse durchaus unnötig und sinnlos gewesen ist, und daß die Franzosen gar keine Ursache haben, den Vergleich mit den Deutschen zu scheuen. Indessen macht trotz alledem die Münchener Abteilung einen bei weitem besseren Eindruck als die französische, und die nämlichen französischen Blätter, die damals so ängstlich jammerten und die jetzt mit Protektormiene dem Münchener auf die Schulter klopfen, seinen Fleiß loben und ihm die Versetzung zu Ostern versprechen, wenn er so fortfährt, haben mit dieser jetzigen Stellung genau ebenso unrecht wie mit ihrer früheren Alarmrolle.

Die rechte Wahrheit zu sagen, offenbart sich weder bei den Münchenern noch bei den Franzosen mehr Geschmack, Originalität oder Schönheitssinn, und wenn man die einzelnen Stücke vergleicht, wird sich das Urteil ziemlich genau die Wage halten. Der alte Vorwurf der Schwerfälligkeit und Plumpheit, der den deutschen Künstlern von französischer Seite niemals erspart bleibt, und der also auch diesmal wieder erhoben wird, ist weiter nichts als ein abgebrauchtes Klischee, ohne welches der Franzose nicht auskommen kann, wenn er von deutschen Dingen spricht. Man braucht nur die von den Nanziger Kunsthandwerkern ausgestellten Räume zu betreten, um jedes einzelne Stück der deutschen Abteilung für äußerst leicht und zierlich zu halten. Die französischen Beurteiler müßten uns die gesamten Lothringer als Deutsche zuerkennen, um mit der deutschen Plumpheit bei dieser Gelegenheit operieren zu können. Solange sie aber die Nanziger als waschechte Franzosen reklamieren, dürfen sie den Münchenern nicht mit Schwerfälligkeit und Plumpheit kommen.

Im übrigen sind die Nanziger die einzigen Franzosen, die man von Rechtswegen mit den Münchenern vergleichen dürfte, weil sie die einzigen sind, die mit vereinten Kräften einem gemeinsamen Ziele entgegengearbeitet und einen einheitlichen Plan ausgeführt haben. Und dieser Vergleich würde dann allerdings weitaus zugunsten der Münchener ausfallen. Was nämlich die Münchener Abteilung auszeichnet, das ist der einheitliche Plan eines geschlossenen Ganzen. Bei den Franzosen hat — abgesehen von der soeben erwähnten lothringischen Ausnahme — jeder einzelne Künstler für sich allein gearbeitet, und den allermeisten haben dabei keine großen Geldmittel zur Verfügung gestanden. Wenn man von den Münchenern in die französischen Räume kommt, glaubt man, einen Besuch bei den armen Verwandten zu machen. Das scheint mir aber auch wirklich das einzige zu sein, wodurch die Münchener sich vor den Franzosen auszeichnen: die geschlossene Organisation, die Gemeinsamkeit im Handeln, das zielbewußte gemeinschaftliche Hinarbeiten auf ein einziges Ziel. Dazu kommt dann noch die Unterstützung, welche die Münchener ohne Zweifel nicht nur bei den ausführenden Fabrikanten, sondern auch bei den städtischen und staatlichen Behörden gefunden haben.

Die Münchener konnten also ein geschlossenes Ganzes mit ausreichenden Mitteln schaffen, etwa das luxuriöse Heim eines reichen Mannes mit Vestibül, Empfangssaal, Salon, Speisezimmer, Bibliothek, Musiksaal, Schlafräumen, Badezimmer, und daran schließt sich eine Sonderausstellung des Künstlertheaters und eine reiche Kollektion von Arbeiten der kunstgewerblichen Schulen und der königlichen Porzellanmanufaktur. Bei den Franzosen hat jeder für sich seinen Raum hergerichtet, also das nichts in der Art einer Gesamtwohnung zustande kam. Ebensowenig wurden den französischen Künstlern Gelder aus öffentlichen Mitteln zur Verfügung gestellt, und nicht einmal die Fabrikanten scheinen sich der Sache angenommen zu haben. Über den mangelnden Unternehmungsgeist der französischen Fabrikanten klagen die Pariser Kunsthandwerker ja oft genug, und sie haben nicht unrecht. Die französischen Möbelfabrikanten sind seit beinahe hundert Jahren auf ihre sogenannten Meubles de style eingeschworen, auf Henri deux und Louis seize besonders, und dabei bleiben sie. Moderne Zimmereinrichtungen sind darum in Frankreich beinahe unbekannt. Die reichen Leute lassen nicht sowohl neue Möbel machen als vielmehr von den Händlern möglichst echte alte Stücke auftreiben, und ein wahrhaft vornehmer und reicher Franzose hat in seiner Wohnung kein Stück, das nicht mindestens hundertundzwanzig Jahre alt ist oder doch so alt aussieht. Die nicht reiche, sondern nur wohlhabende Bourgeoisie kauft neue Imitationen dieser alten Stilmöbel, und die geringere Bourgeoisie wie der Arbeiterstand begnügen sich mit noch schlechteren und billigeren Nachahmungen dieser Stile, wenn sie nicht mit den schlichten Tischen und Schränken aus weißem Buchenholz vorlieb nehmen. Von einer modernen Möbelindustrie ist in Frankreich nicht die Rede, nur von einer Aufputzung und Nachahmung alter Stile.

Faßt man das zusammen: die fehlende Organisation, der Mangel an öffentlicher wie an industrieller Unterstützung auf französischer Seite, das Vorhandensein und starke Einwirken dieser Faktoren auf der Seite der Münchner, so darf man sich nicht wundern, wenn der Vergleich zugunsten der letzteren ausfällt. Eher könnte man sich darüber wundern, daß der Sieg der Deutschen und die Niederlage der Franzosen nicht weit entschiedener ausgefallen ist. Aber davon ist keine Rede, weder von einem Siege noch von einer Niederlage, und das zeigt am besten, was die Franzosen leisten könnten, wenn sie unter gleichen Bedingungen wie die Münchner arbeiteten. Sieht man nämlich ab von dem deutschen Ensemble und dem französischen Durcheinander, wie von der französischen Armseligkeit gegenüber dem deutschen Reichtum, dann findet man, daß jedes einzelne französische Stück den Vergleich mit jeder deutschen Einzelheit trefflich aushält. Auch zwei oder drei ganze Räume auf der französischen Seite sind außerordentlich hübsch und werden manchem Beschauer besser gefallen als die deutschen Räume. Aber das ist Geschmackssache und hängt außerdem mit dem Geldbeutel des Beschauers zusammen. Die deutschen Zimmereinrichtungen sind offenbar auf das reiche kosmopolitische Publikum berechnet, auf welches es in Paris einzig und allein ankommt, indem, wie schon ausgeführt, die reichen Franzosen eine möglichst echte alte Einrichtung auch der schönsten neuen weit vorziehen. Die französischen Kunstgewerbler denken bei ihren Arbeiten viel mehr an das kleine Häuflein der sogenannten Kenner und Dilettanten als an die breite Schicht wohlhabender Leute.

In Deutschland hat sich infolgedessen das moderne Kunstgewerbe außerordentlich schnell entwickelt, ist in die breitesten Kreise eingedrungen, hat die sogenannten altdeutschen Stilmöbel, die man in Frankreich Henri deux nennt, gänzlich verdrängt und ist schließlich eine große Industrie geworden. In Frankreich haben sich die Fabrikanten wie die Käufer von Anfang an der neuen Bewegung feindlich gegenübergestellt und auch bei dieser Gelegenheit wieder einmal den Beweis geliefert, daß das französische Volk weit zäher am alten festhält als irgend ein anderes, und daß man trotz Bastillezerstörung und Republikerklärung in Frankreich letzten Endes überraschend konservativ ist. Es ist auch durchaus unwahrscheinlich, daß die jetzige Münchner Ausstellung daran irgend etwas ändern werde. Sonst müßte ja schon die Weltausstellung von 1900, wo nicht nur die Deutschen, sondern auch die Engländer mit weit zahlreicheren modernen Zimmereinrichtungen erschienen waren als jetzt die Münchner, den Umschwung herbeigeführt haben. Damals gab es auch noch einige Industrielle wie Bing, die sich der modernen Möbelindustrie zugewandt hatten, aber sie machten so schlechte Geschäfte, daß sie froh waren, wenn sie sich mit heiler Haut aus der Geschichte ziehen konnten.

Einzig die Nanziger haben sich dank ihrer, den deutschen Einrichtungen ähnlichen Organisation halten können, und es scheint, als ob die Lothringer wirklich nicht gleich den anderen Franzosen die alten Stilmöbel den neuen Einrichtungen vorzögen, denn ohne eine solche freundliche Aufnahme bei der wohlhabenden Bourgeoisie wäre auch das Nanziger Kunstgewerbe ohne Zweifel längst eingeschlafen. Wenn man nun aber die wirklich recht plumpen und rundum häßlichen Möbel der Nanziger auf dieser Ausstellung sieht, muß man sich im Grunde sehr wundern, daß gerade diese Sachen sich als lebensfähig erwiesen haben. Mit diesen Arbeiten kann sich die Münchner Abteilung freilich getrost vergleichen lassen. Wenn man aber fünf oder sechs der Franzosen, die sich ihr Extrawürstchen gebraten haben, zu gemeinsamem Handeln vereinigt und ihnen die Geldmittel und sonstige Unterstützung gewährt hätte, deren sich die Münchner und wahrscheinlich auch die Nanziger zu erfreuen hatten, dann wäre die Frage des Vorranges wahrscheinlich zugunsten der Franzosen entschieden worden.

Das Kunsthandwerk nimmt im heurigen Herbstsalon einen so großen Raum ein, so daß auch in der Besprechung Malerei und Skulptur zu kurz kommen müssen. Und doch haben die Maler einige hervorragende Arbeiten aufzuweisen. Maurice Denis hat zum ersten Male eine dekorative Malerei ausgestellt, die ihm allgemeinen Beifall verdienen muß. Er hat einen ganzen Saal für einen Freund

des Decamerone ausgemalt. Wenigstens muß man den Besteller dafür halten, denn er hat den Maler angeregt, in seinen Bildern ungefähr das Treiben der aus der verpesteten Stadt Florenz in die stille Villa geflohenen Damen zu schildern. Also gewissermaßen eine Insel der Seligen. Denis hat sich dieser Aufgabe glänzend entledigt, man ist wirklich in einer dem irdischen Treiben entrückten idealen Welt, wo schlanke Zypressen den rhythmischen Spielen rosig gekleideter Mädchen zuschauen, während Blumengewinde den blauen Himmel einrahmen. Die gedämpfte und abgetönte Farbengebung erinnert etwas an Puvis de Chavannes in seinen ersten Arbeiten, und zugleich ist das Beispiel der italienischen Renaissance nicht zu verkennen. Freilich darf man an diese, und besonders an Raffael, der es offenbar Denis am meisten angetan hat, nicht zu intensiv denken, sonst kommen einem diese Bilder etwas leer und arm vor. Von der Fülle schöner Einfälle, wie man sie z. B. in der Farnesina bewundert, ist da nicht viel zu merken. Aber die Arbeit ist jedenfalls überaus würdig, stimmungsvoll und schön, und das erkennt man um so lieber an, wenn man an früheren Werken dieses Malers manches auszusetzen fand.

Nach Maurice Denis muß der Spanier Sert genannt werden, der schon vor einigen Jahren eine große Ausstellung dekorativer Malerei im Herbstsalon zeigte. Damals handelte es sich um die Ausmalung einer katalonischen Kirche, diesmal hat er die Gemälde samt den dazu gehörigen Skizzen und Studien ausgestellt, die einen Saal in dem Schlosse eines spanischen Markgrafen schmücken sollen. Sert hat offenbar Paul Veronese studiert, und besonders das große Gastmahl im Louvre mit seinen weiten Säulendarstellungen hat es ihm angetan. Es ist sehr bezeichnend, daß die beiden Maler, denen man ihm Herbstsalon den größten Raum gegeben hat, direkt mit den Meistern der italienischen Renaissance in Verbindung stehen. Andere freilich, wie Matisse mit seinen roten Tänzern, Girieud und wie sie alle heißen, geben sich die größte Mühe, von einer solchen Tradition nichts merken zu lassen und lieber bei den Totems der Indianer von Alaska oder bei den bemalten Götzen der Südsee anzuknüpfen.

In der Plastik ist die Statue des Bildhauers Carpeaux von Bourdelle wohl die hervorragendste Arbeit und wirklich des Dargestellten würdig, was nicht wenig sagen will. Bourdelle hat sich mit Erfolg bemüht, die nervöse Kunst des Meisters der Tanzgruppe vor dem Opernhause seiner eignen Figur einzuprägen, und das ist ihm trefflich gelungen, ohne daß die Arbeit darum ihren monumentalen Charakter als für die Öffentlichkeit gedachtes Standbild verloren hätte. Neben dieser Figur ist der Gerechtigkeitsbrunnen von Bernhard Hoetger zu nennen, von dem aber nur die Hauptfigur hier in Gips aufgestellt ist. Eine beigegebene Photographie zeigt die Gesamtansicht des in Elberfeld aufgestellten Brunnens, jedenfalls eine eigenartige und tüchtige Arbeit, die nach dieser Photographie den Platz bedeutend schmückt und beherrscht. Selbstverständlich gibt es noch zahlreiche andere „treffliche Arbeiten in dieser Ausstellung, aber die bloße Namennennung hätte keinen Zweck, und mehr würde uns zu weit führen.

KARL EUGEN SCHMIDT-Paris.

NEKROLOGE

Soeben, vor Schluß der Nummer, erhalten wir die schmerzliche Kunde, daß **Cornel von Fabriczy**, am 5. Oktober im Alter von 71 Jahren in Tübingen gestorben ist. Eine Würdigung des ausgezeichneten Gelehrten behalten wir uns vor.

PERSONALIEN

An Stelle von Professor **Rudolf Kautzsch**, der Ostern 1911 nach Breslau übersiedelt, ist der Privatdozent an der Universität Würzburg, Dr. **Wilhelm Pinder** vom 1. April 1911 ab zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule zu Darmstadt ernannt worden.

Karl Groß, der geschätzte Lehrer für Plastik an der Kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden, hatte einen ehrenvollen und vorteilhaften Ruf nach Stuttgart erhalten. Es ist aber gelungen, ihn Dresden zu erhalten, indem ihm außer seiner jetzigen Stellung ein Lehrauftrag für Architekturplastik an der Technischen Hochschule und an der Kgl. Kunstakademie übertragen wurde, eine Stellung, die den Fähigkeiten und Neigungen des Künstlers ganz besonders gut liegt. Groß wird die Architekten das Empfinden für die Wirkung der Plastik an Bauwerken lehren und wird Architekten und Plastiker in seinen Kursen zu gemeinsamer Arbeit zusammenbringen — eine richtige Vorschule für die Praxis, die ja meist ein solches Zusammenarbeiten erfordert. So darf man von seiner neuen Wirksamkeit die besten Erfolge erhoffen. In Dresdener künstlerischen Kreisen ist die Genugtuung über das Verbleiben von Karl Groß in Dresden allgemein.

Budapest. Hofrat Dr. *Gabriel von Térey*, welcher während vierzehn Jahren sowohl das Kupferstichkabinett als auch die Gemäldegalerie des Museums der bildenden Künste in Budapest geleitet hat, ist auf eigenes Ansuchen von der Leitung des Kupferstichkabinetts zurückgetreten, um von nun ab sich ausschließlich der Gemäldegalerie des Museums zu widmen. Direktor von Térey hat die reichhaltige Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen neu geordnet, was aus dem eben erschienenen Katalog, der auch in deutscher Sprache erschienen ist, ersichtlich ist. Mit seinem Namen hängt auch die Gründung der modernen Abteilung des Kupferstichkabinetts zusammen, desgleichen die Erwerbung der reichhaltigen Dürer- und Rembrandt-Sammlungen des verstorbenen Prof. Julius v. Elischer und der modernen Kollektion von Béla Bäcker, ferner die Veranstaltung von periodischen Ausstellungen im Kupferstichkabinett, wodurch er den Sinn für die Graphik in Ungarn geweckt hat. Zu seinem Nachfolger ist auf Vorschlag des scheidenden Vorstandes der Hilfskustos Dr. Simon Meller, welcher früher Assistent am Kupferstichkabinett war, bestimmt worden.

Der holländische Kunsthistoriker **J. O. Kronig** ist (vorläufig für ein Jahr) zum Direktor des Museums der Stadt **Haarlem** ernannt worden.

Brügge. Der neue Minister der Wissenschaften und Schönen Künste, Schollaert, bestätigte die seit einem Jahre schwebende Ernennung des Kunstmalers **Floris van Acker** zum Vorsteher der Akademie der Schönen Künste dieser Stadt. *A. R.*

× Der Berliner Maler und Zeichner **Julius Klinger** ist vom Großherzog von Hessen in die **Darmstädter Künstlerkolonie** berufen worden. Klinger, der noch in jungen Jahren steht, hat sich seit Jahren in Berlin durch seine Tätigkeit in allen möglichen dekorativen Künsten einen Platz in der vordersten Reihe erobert. Namentlich seine Plakate, seine Buchschmuckarbeiten, seine Bemühungen für die Schriftkunst und seine Schaufensterdekorationen haben durch ihren Geschmack, ihr lebhaftes Gefühl für Farbe und Linie, für Klarheit und Einfachheit bei kräftiger Betonung der sicher herausgearbeiteten Wirkungen die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt. Auch eine erfolgreiche

Lehrtätigkeit hat Julius Klinger in seinem Atelier bereits ausgeübt. Es war ohne Zweifel ein glücklicher Gedanke der Darmstädter, ihn zu wählen.

WETTBEWERBE

Zur Erweiterung des **Rathauses in Essen a. d. Ruhr** erläßt die Gemeinde ein **Preisausschreiben** für deutsche Architekten mit Frist bis zum 1. Februar 1911. Als Bausumme stehen 700000 Mark zur Verfügung, für Preise 6000, 3000 und 1000 Mark, ferner für weitere Ankäufe je 750 Mark. Unter den Preisrichtern sind Geh. Rat Licht in Leipzig, Geh. Rat Frentzen in Aachen, Prof. Pützer in Darmstadt.

Infolge des ergebnislos verlaufenen **Wettbewerbes um ein Denkmal für die Berner Telegraphenunion in Bern** hatte das Preisgericht einstimmig beschlossen, einen neuen unbeschränkten Wettbewerb zu veranstalten. Die neuen Entwürfe sollen bis zum 1. Juni 1911 eingereicht werden.

DENKMÄLER

o **Köln.** Am 20. September ist die bisher im Volksmunde Dombrücke genannte, von *Schwechten* architektonisch ausgestaltete Straßenbrücke über den Rhein eingeweiht und vom Eisenbahnminister auf den Namen »Hohenzollernbrücke« getauft worden. Gleichzeitig wurde *Tuaillons* Reiterstandbild Kaiser Wilhelms II., von dem in der »Kunstchronik« schon vielfach die Rede war, enthüllt. Die »Kölnische Zeitung« betont, daß es sich hier gar nicht darum gehandelt habe, Kaiser Wilhelm II. schon bei Lebzeiten ein Denkmal zu widmen, sondern daß Tuaillons Schöpfung sich nur dem bildnerischen Schmucke der Brücke einfüge. Die beiden älteren Figuren Friedrich Wilhelms IV. und Wilhelms I. von Blaeser und Drake, die die alte Brücke schmückten, sind jetzt auf dem Deutzer Ufer aufgestellt. Wie es heißt, wird Tuaillon auch den Auftrag zu einem Reiterstandbild Kaiser Friedrichs III. erhalten, das im nächsten Jahre beim letzten Schlußakt der bis dahin in allen Teilen vollendeten Brücke durch den Kaiser selbst enthüllt werden soll. Wenn sich das bewahrheiten sollte, darf man gespannt sein, wie der Bildhauer sich in die Aufgabe finden wird, diesen Monarchen, den er für das prächtige Monument in *Bremen* »antiker Form sich nähernd« gestaltet hat, in moderner Soldatentracht darzustellen.

× In der **Berliner Akademie** waren kürzlich die Konkurrenzentwürfe für das **Goethedenkmal in Chicago** ausgestellt. Es handelte sich dabei um einen beschränkten Wettbewerb, zu dem nur neun Künstler geladen waren, und der besonders darum bemerkenswert war, weil er ein Abweichen von der landläufigen Porträtstatue forderte. Der Preis der Konkurrenz wurde *Hermann Hahn* in München zuerkannt, der hier einen sehr kühnen Gedanken zur Ausführung gebracht hat. Hahn bringt die ideale Figur eines schönen Jünglings in Vorschlag, der Goethes Züge (etwa nach der Büste von Clauer) trägt. Die edle Gestalt, um deren Schulter und Hüften sich ein loses Gewandstück in griechischen Falten schlingt, hat den rechten Fuß auf einen Felsstumpf gesetzt, auf dem erhobenen Knie ruht ein Adler, den der Götterjüngling mit der rechten Hand behutsam umfängt. »Er nahm an sich Adlersflügel«, so lautet das Motto des Entwurfs, der in den scharfen Linien seiner Umrisse, in der festen Architektur des Aufbaus und in der Schönheit der Modellierung von großartiger Wirkung ist. Besonders effektvoll ist der Kontrast zwischen der zackigen Silhouette links (vom Beschauer), wo der Kontur an Bein, Adler, Hand und Arm in scharfen Winkeln aufwärts steigt, und der harmonisch herabfließenden Begrenzungslinie zur Rechten, wo die gleitenden Falten des Gewandes und des Standbeins den Abschluß bilden. Den Eindruck des originellen Werkes, das sich auf breitem gräzisierenden Postament erhebt und nur von zwei einfachen Bankanlagen von je einem Viertelkreise nach hinten zu von der Parkumgebung abgegrenzt wird, kann man sich in der Ausführung außerordentlich stark denken. Die anderen Künstler sind auf dem Wege, an Stelle des abgegriffenen Standbildschemas ein monumentales oder dekoratives Symbol zu setzen, lange nicht so weit gekommen. Ein Entwurf mit dem Motto »Columbusland« zeigte einen riesigen Steinblock, der nur auf der Stirnseite den Namen Goethes trägt und auf seiner Spitze einen geflügelten, heranschwebenden Genius, der in zwei verschiedenen Fassungen als eine Art Luzifer und als eine Art Erzengel erscheint. Eine gewisse Berührung mit Hahns Projekt hatte der verfehlte Entwurf »Prometheus«, der Goethe in den Helden seines eignen dramatischen Jugendgedichts verwandelt und ihn als Halbgott zeigt, sitzend, wie er in der Linken die kleinen Figuren seiner zum Leben erwachenden Geschöpfe, der Menschen, hält, denen er in der hoch erhobenen Rechten eine Schale mit flammendem Feuer darbringt. Die Idee ist gar zu literarisch und die Modellierung (namentlich des erhobenen rechten Armes) unzulänglich. »Wilhelm Meister« hieß ein vierter Entwurf, der eine riesenhafte Bronzetafel zwischen die Bäume des Parkes stellen will. Aus der Mitte der Tafel wächst wie eine ungeheure Maske der Kopf des Dichters als Hochrelief aus dem Bronzegrunde, während rechts und links zwei allzu banale Frauengestalten als Freifiguren vor die Tafel gestellt sind. Zwei Entwürfe griffen zum Auskunftsmittel der Porträtherme, suchten aber den Hauptakzent auf die Umrahmung zu legen. Der eine hatte das langatmige Motto: »Nur Stille ist in sich vollendet, wie es Goethe war« und zieht um die auf hohem Sockel sich erhebende Büste eine einfache, fast kreisförmige, hohe Mauer, die nur am schmalen Eingang, ihrer einzigen Durchbrechung, zwei aus der Mauerfläche herauswachende Sphinxe zeigt. Der Grundgedanke ist nicht so übel: man soll gleichsam in ein offenes Heiligtum treten (an der Innenfläche der Mauer sind leichte Reliefs angebracht), wo man, vom Lärm des Tages nicht gestört, sich in den Anblick des Goetheantlitzes versenken kann. Aber das ist doch mehr eine Denkmalsanlage für den geschlossenen Park eines Kunstfreundes als für die Öffentlichkeit einer Weltstadt. Der zweite Entwurf, der mit einer Büste operiert — es ist eine amerikanische Arbeit —, stellt sie vor eine unruhige, mit Reliefs Goethescher Gestalten über und über bedeckte Wand. Da tauchen sie allzu greifbar auf: Faust und Mephisto und Gretchen, Orest und Iphigenie, Hermann und Dorothea usw., darunter auch, literarhistorisch sehr unkorrekt, Werther Lotten in seine Arme schließend! Ein weiteres Projekt, von *Hubert Netzer*, zeigte einen Statuenkranz der neun Musen um einen runden Freundschaftstempel, in dessen Mitte sich auf niederem Postament eine Opferschale erhebt. *Hugo Lederer* aber baute einen mächtigen Goethetempel auf, der wiederum den Kopf als Relief an der Stirnseite trägt, im Innern einen Brunnen aufsprudeln läßt und in den Ecken des Rundbaus vier sitzende weibliche Bronzegestalten, Personifikationen des Dramas, der Philosophie, der Wissenschaft und der Lyrik anbringt. Die Architektur ist von imposanter Schönheit, nur zu grabmalartig und düster geraten, und der Goethekopf am Gebälk wirkt zu sehr als nebensächliches Ornament. Schließlich ward noch ein Entwurf eingereicht mit dem Motto: »Eine seltene Blume«, das man auf das Modell selbst zurückbeziehen könnte: ein Untersatz — mißverstandener Obrist;

darüber eine gleichgültige männliche Aktfigur, nur in »großer Form« behandelt — mißverstandener Maillol. Das Preisgericht hat ohne Zweifel die einzig richtige Wahl getroffen, indem es *Hahn* auszeichnete.

AUSGRABUNGEN

Fiesole. Die im vorigen Jahre unterbrochenen Ausgrabungen sind im Frühjahr wieder aufgenommen worden und deren Ergebnisse sind wirklich über alles Hoffen fruchtbar gewesen. Das Wichtigste dabei ist die Auffindung der Überreste eines Tempels, welche uns wohl erleuchten werden über die Beschaffenheit dieser Bauten bei den Etruskern, denn Vitruvs Beschreibung der Tempel, welche dieses für uns noch so geheimnisvolle Volk errichtete, mit quadratischem Grundriß, drei Cellae-Säulen, Wände und Dach aus Holz und keinem Säulenumgang, hatten wir bis jetzt noch nicht kontrollieren können. Die ersten Ergebnisse der Ausgrabungen scheinen allerdings von dieser Beschreibung abzuweichen; denn man hat nämlich schon eine Treppe gefunden, welche zu einem Plateau emporführt, welches aus festgefügten Platten besteht und worauf sich der Stylobat des Tempels erhebt. Die Lage der Treppe läßt uns annehmen, daß die Front des Baues entsprechend orientiert war und es erscheint auch als wahrscheinlich, daß eine Säulenreihe das ganze Gebäude umringte. Die weiteren Ausgrabungen werden wohl die interessante Frage lösen.

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Die *»Neue Sezession«*, die im vergangenen Frühjahr aus der Opposition der jüngeren Künstler gegen die alteingesessenen Führer der älteren Sezession entstand, tritt nun in der Gemäldegalerie von Maximilian Macht zum zweitenmal auf den Plan. Wie ihre »große Schwester« läßt auch sie auf die sommerliche Gemälde- und Skulpturenschau eine Herbstrevue von Werken der »zeichnenden Künste« folgen. Sie wirkt noch wilder und ungebärdiger als das erste Pronunciamiento dieser Jüngsten im Frühjahr; aber man kann leider nicht sagen, daß diesmal ihren exzentrischen und radikalen Allüren auch eine stärkere Dosis Hoffnung erweckender Begabung zur Seite stände. In dieser wirren Sammlung von Zeichnungen, Aquarellen, Pastellen, Holzschnitten, Lithographien und Radierungen ist mehr forcierte Kühnheit als ernstes Können, mehr snobistisch-kokettes Spielen mit künstlerischen Mitteln als fester Wille, mehr herausfordernder Lärm als wirkliche Kraft, und wenn die Gruppe auf diesem Wege blind weitertappt, so wird das Ende ein großes Fiasko und ein ungeheurer Katzenjammer sein. Nicht darum handelt es sich, daß hier koloristische oder lineare Eindrücke der Wirklichkeit und der Phantasie mit allzu souveräner Tollheit auf ein Minimum von Farbenflecken oder Strichen reduziert sind, daß, um eine bestimmte Empfindung oder Stimmung auszulösen, in ausgiebigem Maße bewußte Abweichungen von der Natur riskiert werden. Vor solchen Dingen schrecke ich nicht zurück, und ich hätte gar nichts dagegen, wenn die jüngeren Künstler auch einige Schritte weiter gehen würden. Aber mir fehlt das Überzeugende in diesen Experimenten, oder sagen wir lieber: das Überrumpelnde, Hinreißende. Ich sehe darin keine wirkliche Leidenschaft, sondern ein bewußtes und berechnetes Unterstreichen der »Genialischen«. Die Herren zäumen das Pferd vom Schwanze her. Statt daß sie sich erst mit allen Künsten des ehrlichen Handwerks vertraut machen und dann, sicher geworden, darüber hinausstreben — so, daß sie den festen Boden des technischen Könnens auch bei den gewagtesten Sprüngen noch unter sich fühlen —, beginnen sie gleich mit den Sprüngen und lassen Handwerk Handwerk sein. Wenn Cézanne oder Matisse oder Munch, die Götter der anrückenden Generation, auf Eroberungen ins Land der Zukunft auszogen, so hatten sie, namentlich Cézanne und Matisse, eine tüchtige und solide Schulung hinter sich, deren Disziplin sie wohl im Eifer des Gefechts auch einmal ein Schnippchen schlagen konnten, weil sie wußten, daß ihnen letzten Endes der Rückzug immer offen blieb. Diese jüngsten Berliner aber laufen in den Kampf, ohne erst den Gebrauch des Schwertes zu erlernen. Wenn sie diese Methode beibehalten, werden sie geschlagen werden, und das wäre bedauerlich; denn es steckt doch ein Quantum Talentkraft in ihnen, das einer sorgsamen Erziehung wohl wert wäre. Der einzige in ihrem Kreise, der die Wohltaten solcher Zucht genossen hat: *Emil Nolde*, fällt insofern aus dem Rahmen, als er bei weitem der Älteste ist. Nolde, der heute 43 Jahre zählt, hat ja bis vor etwa fünf Jahren ziemlich harmlose Dinge gemalt. Dann erst kam der Furor über ihn, um ihn nun gleich bis an die Grenze des Möglichen zu schleudern. Aber man spürt es immer noch, wenn er Szenen beim Hufschmied mit breiten, schweren Farbenflächen malt oder Kinderköpfe mit ein paar bunten Konturen hinsetzt, daß er sein Auge und seine Hand in langer Übung gestählt hat. Von den jüngeren Malern kommen ihm darin nur wenige nahe. Am ehesten *H. M. Pechstein*, der diesmal eine größere Sammlung von »Notizen« zeigt, eine Serie von rasch hingeworfenen farbigen Impressionen, die man als Talentproben und Einblicke in die Werkstatt wohl gelten lassen kann. Er hat auch den Gipsabguß einer Plastik: einen von Rodins Balzac inspirierten Kopf, ausgestellt. *Georg Tappert*, der neben Pechstein als einer der Gründer der Neuen Sezession gelten kann, präsentiert diesmal Radierungen, hauptsächlich Zirkusszenen, in lose andeutenden Strichen, denen aber für mein Gefühl die suggestive Kraft fehlt. Ganz toll ist *Moriz Melzer*, der sich in ungeheuerlichen Holzschnitten austobt; es sind Blätter von außerordentlichem Feingefühl in der Abstimmung der Farbenwerte, aber im Kompositionellen und Zeichnerischen von einer unerhörten und unerlaubten Gleichgültigkeit gegen alle Gebote der Natur und der Vernunft. Famos ist *Georg Einbeck*, der in Paris lebt und dort gemerkt hat, daß man sich nicht einfach in die Raserei stürzen darf, wenn man zur Kunst strebt; allerdings ist er, ebenso wie der Hamburger *Walter Helbig*, durchaus abhängig von französischen Vorbildern (teils Lautrec, teils Maurice Denis, teils Cézanne). Manche arbeiten gar zu absichtlich auf »Symbolik« hin; so *Otto Freundlich* in einer Zeichnung »Adam und Eva«, oder *Willy von Beckerath*, der auch kein Kind mehr ist (geboren 1868), aber mit klingendem Spiel zu den Jüngsten überging und nun mit kindlichen Baumphantasien mystische Stimmungen erregen möchte. Beide scheitern an der mangelnden inneren Durchbildung ihrer Kohle- und Bleistift-Träumereien. Andere wieder sind milder gesinnt. So *Harold Bengen*, der in ein paar orientatalischen Figurengruppen, in einer Skizze sich bäumender Pferde und dem Entwurf einer Kampfkomposition kein gerade himmelstürmendes, aber ein überzeugendes Talent bezeugt. So *E. L. Kirchner* (Dresden), der neben schrecklichen Lithographien eine Radierung »Elbufer« und ein impressionistisches Straßenaquarell ausstellt, mit denen man sich durchaus befreunden kann. Oder *Otto Mueller*, der sich an Ludwig von Hofmann anschließt (dessen Spuren man auch sonst begegnet). Man sieht: es sind genugsam Keime vorhanden, um der Gruppe Beachtung zu erzwingen; nur darf man sie, so interessant ihr grobianisches Auftreten als Zeitsymptom ist, in der Verachtung der Natur und des Handwerks, die sie zu oft an den Tag legen, nicht bestärken.

Die **akademische Gedächtnisausstellung** für **Skarbina** und **Olbrich** hat als die letzte Tat von Artur Kampfs Präsidententriennium zu gelten, das der Berliner Akademie mit so großem Erfolge eine weithin angesehene Stellung im lebendigen Kunstgetriebe der Hauptstadt erworben hat. Auch diese Veranstaltung ist eine Leistung von hoher Bedeutung. Namentlich Franz Skarbinas Lebenswerk wird hier in einer Weise vorgeführt, daß man nun erst einen Begriff von dem inneren Reichtum und der Tüchtigkeit dieses Berliner Meisters erhält. Dabei ergiebt sich die erstaunliche Tatsache, daß ein großer Teil der glänzendsten Arbeiten aus der besten Zeit des Künstlers aus seinem Nachlaß herbeizitiert wurde — daß also diese vorzüglichen Gemälde vom Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre Dezennien hindurch unverkauft in seinem Atelier geblieben sind! Diese Bilder sind von einem Geschmack des Farbigen, von einer Energie in der malerischen Verarbeitung von Eindrücken des bunten Lebens, das Skarbina so liebte, von einer technischen Gründlichkeit und einer Freiheit des Ausdrucks bei gewissenhaftester künstlerischer Durcharbeitung, daß man ihnen nicht viel aus jener Epoche an die Seite zu stellen hat. Diese Szenen »Auf dem Montmartre«, »Im Cabaret«, »Am Strande«, »Auf der Digue von Ostende« usw., dann die ersten Bilder aus Belgien, namentlich aus Brügge, und aus Holland sind von unvergleichlicher Delikatesse und geben uns von dem Ernst, mit dem damals die jungen Deutschen ihr Können und ihren Gesichtskreis im Westen erweiterten, imponierende Proben. Manches scheint von Bastien-Lepage beeinflußt; auch viel Courbetsche Klänge tönen mit. Diese »segonda maniera« Skarbinas — die erste ist Berliner Realismus aus Verehrung für Menzel — steigt dann in dem bekannten großen Bild des »Père Jean-Baptiste« zur Höhe auf. Das Wiedersehen mit diesem klassischen Werke der modernen deutschen Malerei zwischen 1880 und 1890 ist ein großer Genuß (auch dies übrigens kommt aus dem »Nachlaß«!) Wie hier die Gestalt eines einfachen alten Mannes in dunkelblauem Kittel, der eine beladene Kiepe die Treppe eines Hauses hinaufträgt, erfaßt und wiedergegeben, wie sie in das Lichterspiel des Treppenhauses und gegen das helle Fenster des Hintergrundes mit dem Blick auf die Straße gestellt ist, wie die braunen Töne des Holzes zu einander abgestimmt und in Beziehung zum Kostüm der Figur gebracht sind, das ist eine außerordentliche, große Leistung. Skarbina blieb auch weiterhin einer von denen, denen die menschliche Gestalt bei allen modernen Gedanken nicht gleichgültig wurde, die nicht in eine Manier versanken, die schließlich alles zum Stilleben machte, und seine Fähigkeit, Gesichter zu charakterisieren, Körper natürlich wiederzugeben, mehrere Personen kompositionell zusammenzubringen — alles Dinge, in denen er von Menzel ausging, ohne bei ihm stehen zu bleiben —, hielt sich durch alle Anfechtungen der impressionistischen Einseitigkeiten. Dann kam freilich, um 1900, eine Zeit, wo der Künstler nachließ, wo seine Farbenskala bunter wurde und oft sogar bis an die Grenze des Süßlichen und Faden ging, wo seine Gruppenkunst seltsame Rückfälle in genremäßige Zuspitzungen hatte, die ihm vordem fremd waren. Die Berliner Straßenszenen, die er früher so pikant zu geben wußte, wenngleich immer mit einem etwas falschen, allzu pariserischen Nebenton, erhielten nun einen Beigeschmack des Illustrativen, der verstimmte. Das riesige Bild, das den großen Chirurgen Bergmann mit Assistenten und Schülern operierend in der Klinik zeigt (1906), geriet recht steif und frostig; abermals illustrativ. Es war eine Zeit der Unsicherheit, und wie Skarbina damals äußerlich zwischen der Berliner Sezession und der genossenschaftlich-akademischen Partei schwankte, so war auch seine Malerei bald frei und lebensvoll, bald befangen und gebunden im Ausdruck. Bis sich gerade in den allerletzten Jahren das Niveau wieder beträchtlich hob. Das vielbesprochene Gemälde, das die Kundgebung vor dem Schloß am Reichstagswahltag von 1907 schilderte, packte den aktuellen Stoff mit resoluter Kraft an und gab in der Kontrastierung der Architektur mit dem Menschengedränge und in den streifenden Lichtern von den Schloßfenstern her eine Probe moderner Historienmalerei, die wir in Deutschland sonst nicht kennen. Daneben und danach entstanden eine Reihe kleinerer und anspruchsloserer Bilder, Landschaftsausschnitte, Blicke aus kleinen deutschen Nestern und Intérieurs mit einzelnen Figuren, die viel malerische Feinheit hatten und, ohne etwa neue Perspektiven zu eröffnen, noch eine Nachblüte dieses großen Talentes erhoffen ließen. Besonders interessieren die Säle mit Zeichnungen Skarbinas, die seine enge Verwandtschaft mit Menzel mit überraschender Deutlichkeit bezeugen. Manche Blätter könnten ebensogut von dem Altmeister selbst stammen, so prächtig verbinden sie scharfe Beobachtung, eiserne Zucht der Hand und Geistreichtum des Blickes. — Die Gedächtnisausstellung für *Josef Olbrich* mutet wie ein Kapitel aus einer Geschichte der modernen Architektur und des neuen Kunstgewerbes in Deutschland an. Man sieht, wie der hochbegabte junge Wiener der Schule Otto Wagners die Anregungen zu einem mutigen Wirtschaften mit neuen, von allen traditionellen Stilelementen losgelösten Bauformen entnimmt. Wie er die Gesamtheit der europäischen Reformgedanken in sich verarbeitet, um schließlich — wie die ganze Bewegung der Zeit — in einer mit geläutertem historischen Sinn vorgenommenen Annäherung an die einheimische Überlieferung zu münden. Am Anfang stehen das Wiener Sezessionshaus und die Darmstädter Villen — mehr kunstgewerbliche als eigentlich architektonische Schöpfungen; Bauten, die fremd in ihrer Umgebung stehen und einen spielerischen Grundton haben, den man sich beim Gerät, nicht beim Hause gestatten darf. Die Mitte hält, als Typus, das Tietzsche Warenhaus für Düsseldorf, von Messel beeinflußt, beherrscht von einem eifrigen Willen, aus dem Spielerischen zum Statischen und Struktiven zu gelangen, aber noch zu tief im Absichtlichen steckend, um eine freie und überzeugende Wirkung auszuüben. Das Ende aber bildet, wieder als Beispiel herausgegriffen, das Haus Feinhals in Köln, in dem ein sicheres architektonisches Gefühl sich mit künstlerischem Ausdruck durchtränkt und so zu einer ganz wundervollen Lösung führt. Im eigentlich Kunsthandwerklichen ist es Olbrich ähnlich ergangen. Auch hier hatte er zuerst eine Periode, in der er sich den neugewonnenen Ideen so schrankenlos hingab, daß er ohne Wahl Detail auf Detail türmte und in modernen Formen und Ornamenten bis zur Übertreibung schwelgte. Der große Schreibtisch mit dem Sessel, den die deutschen Aussteller von St. Louis dem Reichskommissar Lewald schenkten, ein wahrhaftes modernes Ungetüm, bildet die Spitze und zugleich den Abschluß dieser Verirrungen, und es folgte auch hier eine Läuterung und Beruhigung des dekorativen Sinnes. Doch ehe Olbrich die neugewonnene Erkenntnis nutzen konnte, ward er, in der Blüte seines Lebens und seiner künstlerischen Kraft, abberufen. Die Entwicklung, die er in seiner allzu kurzen Arbeitszeit gewonnen, ist typisch; jeder Schaffende und Genießende, der sie studiert, wird viel aus diesem Paradigma lernen.

O.

Leipzig. Im Kunstverein sind eine Anzahl bemerkenswerter Bilder von *William Straube*-Koblenz ausgestellt, meist Pastelle, Landschaften und Porträts, die manches mit Malereien Carrières gemeinsam haben und auch etwas an rein impressionistische Bilder französischer Künstler anklingen.

Im allgemeinen beweisen die Arbeiten Straubes einen kultivierten Eklektizismus, der imstande ist, gelegentlich malerisch außerordentlich hochstehende Werke zu schaffen. Einige der Rheinlandschaften sind besonders fein und zart in der Stimmung, vor allem die »Rheinanlagen bei Koblenz«, die nur aus zarten grünen und blauen Tönen zu bestehen scheinen, die Ölbilder, wie der »Markt in Koblenz« verwenden zum Teil in sehr geschickter Weise das neoimpressionistische Prinzip der Farbenzerteilung. Der Münchener Maler *Alfred Lüdke* nimmt zunächst für sich ein durch die treuherzige Biederkeit der Auffassung und eine ängstlich akkurate Zeichnung, die von Haider und Steppes gelernt scheint. Wie die Bilder dieser zwei Maler zeichnet die Arbeiten Lüdkes ein starker dekorativer Zug aus, doch fehlt ihnen der intime Reiz und der große Stil dieser Meister, sie sind zu absichtlich naiv und offensichtlich primitiv nicht in weiser Beschränkung, sondern aus Mangel an Können.

Das *Deutsche Buchgewerbemuseum* veranstaltet eine Ausstellung vom *Holzschnitt zur Autotypie*, die die Geschichte der verschiedenen Hochdruckverfahren vom 15. bis zum 19. Jahrhundert illustrieren soll. Im 15. und 16. Jahrhundert herrscht der Holzschnitt, der in der stilvollen rein auf Schwarz-Weiß-Wirkung berechneten Art, wie ihn die alten Meister anwendeten, das eigentlich klassische Illustrationsverfahren darstellt, das die Graphik kennt. Die Zeit Dürer bezeichnet die größte Vollendung dieser Holzschnittkunst, der nichts ähnliches an die Seite zu setzen ist, die malerische Tendenz des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts war ihrer weiteren Ausbildung nicht günstig. Zunächst suchten Meister wie H. Baldung, Cranach usw. größere farbige Effekte zu erzielen durch Clairobscur-Holzschnitte, allmählich verlor jedoch der Holzschnitt immer mehr als Illustrationstechnik an Bedeutung, wenn er auch noch zu Reproduktionszwecken in der Rubensschule eine große Höhe erreicht hat. Im 17. und 18. Jahrhundert herrscht unbedingt der Kupferstich als Mittel zu künstlerischer Ausstattung des Buches. Vorübergehende Versuche, wie die Clairobscurholzschnitte von Janetti 1749 haben nicht allzuviel Erfolg. Erst die Romantiker verstanden es, dem Holzschnitt wieder einige Bedeutung zu verschaffen, neben den Engländern haben die Deutschen vorzügliche Illustrationen in Holzschnitt hervorgebracht, wie alle die Werke von Rethel, Menzel oder Richter beweisen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird der Holzschnitt immer malerischer und toniger und wird immer mehr zu Massenproduktion in Zeitschriften u. dergl. benutzt, zugleich häufen sich auch die Versuche, brauchbare Farbenholzschnitte herzustellen. Schließlich findet der Holzschnitt einen immer siegreich vordringenden Feind in den photomechanischen Reproduktionsverfahren, mit deren Vervollkommnung man seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beschäftigt ist. »Chemitypien« kommen schon in den vierziger Jahren vor, dann hat Dulos in Paris 1863 Zinkotypien hergestellt, die schon sehr fortgeschritten sind, die eigentliche Grundlage zu der immensen Entwickelung der Photomechanik in neuerer Zeit haben jedoch Angerer und Göschl gelegt, deren Zinkätzungen der siebziger Jahre der Ausgangspunkt einer großen Tätigkeit auf dem Gebiet sind. Die Erfindung der Autotypie von Meisenbach 1883 ist dann die zweite Tat von ungeheurer kultureller Bedeutung. Die Autotypie löst allmählich immer mehr den Holzschnitt ab, der sich krampfhaft bemüht, den Feind zu bekämpfen; schließlich nehmen sich die Künstler des Holzschnittes an, um ihm vielleicht einmal eine auch in der Praxis verwendbare Form zu geben, die seinem Wesen angemessen ist. *Sch.*

× Das Warenhaus *Tietz* in Berlin hat eine Ausstellung **»Spielzeug aus eigener Hand«** eröffnet, in der lediglich Spielsachen, gemacht von Erwachsenen und Kindern aus dem Publikum Aufnahme fanden. Die Fülle der Einsendungen ist enorm und zeigt neben vielem Landläufigen und Schlechten eine große Menge entzückender Dinge, die beweisen, wie stark die seit zehn Jahren aufgetauchten künstlerischen Lehren auf diesem Gebiete gewirkt haben. Interessant ist dabei, daß die Kinder die Erwachsenen auf der ganzen Linie übertreffen und besiegen; in diesen kleinen Händen steckt ein Gefühl für schlichten Formausdruck, der erstaunlich ist.

Für die **deutsche Abteilung auf der internationalen Kunstausstellung in Rom 1911** sind die Kommissare an der Arbeit, die *Auswahl der Werke* zu treffen. Dem Reichskommissar Prof. Arthur Kampf stehen dabei Künstler aus den verschiedenen Kunstzentren zur Seite, der Akademiedirektor Prof. Ernst Röber in Düsseldorf, Prof. Karl von Marr in München, Prof. Robert von Diez in Dresden, Prof. Christian Landenberger in Stuttgart und Prof. Gustav Schönleber in Karlsruhe. Diese Herren treffen in ihren Bezirken die Auswahl der auszustellenden Bilder, die später noch in einer gemeinsamen Jury überprüft werden wird. Es ist eine Auswahl von 300 Werken festgesetzt, eine größere Anzahl wird nicht ausgestellt. Auf Berlin kommen dabei 50, auf München 70 Werke.

Die **Darmstädter Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes** soll am 16. Oktober dieses Jahres geschlossen werden. Die Summe der bisher abgeschlossenen Verkäufe hat den Betrag von 83000 Mark bereits überschritten. Hieran sind die Gemäldegalerien von Darmstadt, Breslau, Köln, Elberfeld und Mainz mit bedeutsamen Erwerbungen beteiligt. Auch der Besuch war im allgemeinen recht günstig.

SAMMLUNGEN

⊙ Die **Carstanjen-Sammlung** verläßt jetzt das Kaiser-Friedrich-Museum, um nach München überzusiedeln, wo sie in der Alten Pinakothek ebenfalls leihweise für einige Zeit zur Aufstellung gelangen soll.

Berlin. In der *Großen Berliner Kunstausstellung* wurden für die **Nationalgalerie** angekauft: ein Ölgemälde von *Hans Looschen* »Mutter und Kind«, ein Aquarell von *Albert Hertel* »Gasse in Hofgastein«, ein Marmorwerk von *Herm. Joachim Pagels* »Prinz Wilhelm von Preußen« und *Reinhold Felderhoffs* Bronze »Diana«.

Giovanni Dattari aus Cairo machte der **Königlichen Bibliothek in Brüssel** alle die alten Münzen zum Geschenk, deren er sich für seinen Vortrag beim jüngsten Kongresse für Münzenkunde in Brüssel bedient hatte. Diese Stücke stammen zumeist von den im Niltale wiederaufgefundenen alten Schätzen. Die von Dattari der Brüsseler Königlichen Bibliothek überwiesenen Münzen umfassen 5200 Stücke in Bronze, die von Diokletian bis Konstantin dem Großen reichen; sie sind meist versilbert und ausgezeichnet erhalten. Es befinden sich viele darunter, die in der berühmten Sammlung der Bibliothek noch fehlten. *A. R.*

Eine umfassende Sammlung von **Wedgwood-Keramiken** ist jetzt aus dem Besitze des verstorbenen Mr. J. Falcke dem **Britischen Museum** zum Geschenk gemacht worden. Das Museum besitzt nunmehr wohl die bedeutendste Sammlung dieser Art. Geschenkt wurde dem Museum auch ein sehr interessantes **Manuskript** von der Hand **William Morris.** Es enthält die englische Über-

setzung des »Rubaijat of Omar Khayyam«. Das Manuskript enthält illuminierte Randleisten mit Figuren. Teilweise hat sie Burne Jones gezeichnet und E. Fairfax Murray hat sie hineingemalt.

Carolus-Duran, der Direktor der französischen Akademie in Rom hat dem **Museum** seiner Vaterstadt **Lille** das große Gemälde gestiftet, auf dem er sich selbst von seiner Familie umgeben dargestellt hat und das auf einem der letzten Salons der Société Nationale des Beaux-Arts ausgestellt war.

FUNDE

Florenz. Die **neuentdeckten Fresken aus dem Trecento in der Chiesa di Badia.** Dr. Celeo Bacci von der Soperintendenza ai monumenti hat in einem kleinen Lokal der Kirche von Badia, nahe bei der Kapelle, in der das berühmte Bild von Filippino Lippi steht, eine Serie trecentistischer Fresken entdeckt, die er glaubt auf *Buffalmacco* hinlenken zu können. Von der alten Badiakirche, die dem Palazzo del Podestà sozusagen den Rücken drehte, sind nur noch die Außenmauern erhalten und die drei Kapellen, welche den inneren Abschluß bildeten, sind bei den Umbauten des siebzehnten Jahrhunderts verschwunden. In der mittleren, größeren Kapelle hatte Giotto gemalt, aber jeder Versuch einer Auffindung ist da an der vollkommenen Zerstörung gescheitert. Nun ist es aber Dr. Bacci gelungen, in einem winkligen Lokal, einer Art Besendepot, hart neben der Kapelle des Filippinobildes, Reste von großen Fresken zu finden. Diese gehörten zum Schmuck der Kapelle der großen Kaufherren Giochi e Bastari. Nun schreibt sie Vasari dem wegen seiner Schnurren und Flausen berühmten Maler Buffalmacco mit diesen Worten zu: ». . . dipinse in fresco nella Badia di Firenze la Cappella de' Giochi e Bastari, allato alla cappella maggiore, la quale cappella, ancora che poi fosse conceduta alla famiglia de' Bossoli, ritiene le dette pitture di Buffalmacco insino a oggi, nelle quali fece la passione di Cristo, con effetti ingegnosi e belli, mostrando in Cristo, quando lava i pievi ai discepoli umiltà e mansuetudine grandissima, e ne' Guidei quando lo menano ad Erode, fierezzo e crudeltà. Ma particolarmente mostrò ingegno e facilità in un Pilato che dipinse in prigione, ed in un Giuida appiccato ad un albero, onde si può agevolmente credere quello che di questo piacenole pittore si racconta cioè che quando soleva usar diligenza e affaticarsi, il che di rado avveniva, egli non era inferiore a niun altro dipintore de' suoi tempi.« Die aufgefundenen Freskenreste passen ganz und gar mit dieser Beschreibung zusammen. Erhalten sind: Judas, am Baume hängend, Pilatus im Kerker, Christus steigt nach Golgatha hinan, die Stäupung Christi. Der Charakter der Malereien ist großartig und ganz riesig individuell. Schlanke, wohlgebaute Gestalten, großzügige Komposition, freier, harmonischer Faltenwurf charakterisieren diese Malereien als Werke eines ausgezeichneten Meisters. Die Gestalt des toten Judas ist nach irgend einem wirklichen Erhängten gezeichnet, und das verzogene, verzweifelte Gesicht des Verräters ist in ergreifender Weise dargestellt. Ist nun das Werk, wie Dr. Bacci meint, dem Buffalmacco zuzuschreiben? Leider fehlen sichere Malereien des Meisters, mit denen man diese vergleichen könnte, und weder in Ghibertis Commentari noch im Buche des Antonio Billi, noch im Anonimo Gaddiano finden wir ein Wort darüber, so daß nur Vasaris, oft für das Mittelalter so unsichere Beglaubigung bleibt. Was die Fresken selbst betrifft, so zeigt sich in ihnen der Maler als ein Anhänger der Sienesen, aber nicht als ein richtiger Sienese, und hat fast nichts Giotteskes an sich. Er erscheint uns also als eine aparte Persönlichkeit, die sich mit keiner anderen decken läßt und der man wohl den Namen Buffalmacco geben könnte. Dr. Bacci meint, daß der Maler diese Fresken wohl in seinem reifen Alter, nach 1335, gemacht haben könnte. Die Malereien sind al fresco gemalt und mit Tempera vervollständigt. Man muß bei der interessanten Entdeckung nicht vergessen, daß Vasari den Namen der Kapelle historisch richtig angibt. *Fed. H.*

VERMISCHTES

Luca della Robbia. Die im letzten Heft der Ztsch. f. b. K. (XXI, 12) von mir veröffentlichte Madonna Lucas befindet sich zurzeit im Besitz der Kunsthandlung Duveen Bros. in Paris. Von der Anbetung der Hirten, auf die ich gleichzeitig aufmerksam gemacht habe, befand sich schon vor längerer Zeit ein Exemplar, das ich in den »Toskanischen Bildwerken« veröffentlicht habe, im Privatbesitz, wenn jenes vor einiger Zeit im Kunsthandel befindliche Stück nicht gar das gleiche ist. *W. Bode.*

Thieme-Beckers Künstlerlexikon ist in den Verlag von E. A. Seemann übergegangen und soll mit größter Energie fort- und zu Ende geführt werden. Der Stab der Redaktion ist verstärkt worden, so daß die Arbeit stetig weiterschreitet. Band IV (Bida bis Brevoort) ist erschienen und die Drucklegung des V. Bandes hat schon begonnen.

Rubens' »Bad der Diana« sollte Zeitungsnachrichten zufolge nach Amerika verkauft worden sein. Frau Dr. Schubart, die Besitzerin des Bildes, läßt mitteilen, daß die Nachricht völlig aus der Luft gegriffen sei.

⊙ Aus **Lissabon** kommt die Nachricht, das **Königsschloß »Necessidades«** sei durch die Aufständischen in die Luft gesprengt worden. Sollte sich das Gerücht bewahrheiten, so wäre außer einem wichtigen Bilde des Hieronymus Bosch zugleich ein Hauptwerk des älteren Holbein zerstört worden, seine späteste und reifste Schöpfung, die in jeder Hinsicht dem berühmten Sebastiansaltar der Münchener Pinakothek noch überlegen, und zugleich das wichtigste Beweisstück dafür ist, daß der Sebastiansaltar durchaus als Schöpfung des älteren Holbein angesehen werden muß, in dessen Entwicklung eben bis zu dem 1519 datierten Lissaboner Lebensbrunnen sich das Werk widerspruchslos einfügt, während andererseits eine maßgebende Beteiligung des Sohnes, dessen Stil um 1519 bereits voll ausgebildet ist, an dem Lissaboner Bilde durchaus ausgeschlossen ist. Eine farbige Abbildung des Werkes findet sich im 38. Band (N. F. XIV. [1903]) der »Zeitschrift für bildende Kunst« (Artur Seemann, »Der Brunnen des Lebens von H. Holbein«), ferner in der Jahresmappe 1907 der Arundel Society und in der Monographie von C. Glaser über den Künstler (Leipzig 1908). Heute darf man doppelt bedauern, daß das Bild nicht, wie es eine Zeitlang schien, durch Erbteilung mit anderen Kunstgegenständen aus dem Besitz des portugiesischen Königshauses nach Sigmaringen kam, wird aber immer noch hoffen, daß die Hiobspost sich nicht bewahrheitet, und das schöne Werk der grausamen Zerstörung entging.

× Ende September wurde in der Gerichtsstraße zu **Berlin** eine **neue Urnenhalle** des Vereins für Feuerbestattung enthüllt, die der Architekt *William Müller*, einer der begabtesten Schüler Alfred Messels, entworfen und erbaut hat. Die bebaute Fläche der Halle ist 507 qm, die Anzahl der Urnennischen in der Krypta, im Erdgeschoß und in den beiden Galerien rund 1100, dazu kommen noch mehrere Familienplätze. Der achteckige Kuppelraum, der

eine Grundfläche von 230 qm und eine Höhe von 17 m hat, bietet Platz für über 600 Personen; er dient zur Abhaltung der Trauerfeierlichkeiten, während daneben die Räume für den Geistlichen und die Leidtragenden liegen. Die Anlage für die Verbrennung ist vorbereitet, dagegen ist ein Ofen noch nicht eingebaut. Bis jetzt ist nur der erste Bauteil ausgeführt; für eine spätere Vergrößerung ist projektiert, daß die an den Hauptbau anschließenden beiden Seitenhallen mit ihren offenen Anbauten derart verlängert werden, daß ein größerer achteckiger, geschlossener Hof mit offenem Wandelgang entsteht, dessen Abmessungen dann 14 : 17 m betragen werden. Es ist zu hoffen, daß es dem Verein für Feuerbestattung bald gelingt, die Mittel für diesen Weiterbau zu beschaffen, damit der Grundgedanke der ganzen Anlage: den Anblick der häßlichen Mietskasernen der Umgebung vom Hof aus zu verdecken, durchgeführt werden kann. William Müller hat auch das in diesem Jahre eingeweihte Krematorium der Stadt Dessau erbaut.

× **Curt Stoeving** hat ein überaus reizvolles Werk vollendet: einen silbernen Tafelaufsatz, den die Leipziger Wollkämmerei ihrem in Frankreich ansässigen Geschäftsfreunde Emil Wenz zur Feier seines fünfzigjährigen Geschäftsjubiläums gewidmet hat. Der Künstler ging bei der Komposition von Motiven aus, die sich aus dem Sachlichen ergaben, also in diesem Falle aus dem geschäftlichen Betriebe des Wollhandels. Auf einem Untersatz von poliertem hellen Birkenholz und der darauf gehefteten silbernen Platte erheben sich auf ornamentierten Füßen als kleine Pfeiler vier Trageglieder, die mit leiser Stilisierung großen, von siebenfachen eisernen Reifen gehaltenen Wollsäcken genau gleichen. Der darauf ruhende Hauptteil des Aufsatzes gliedert sich nun in zwei Teile: eine breitere viereckige Schale und einen aus deren Mitte herauswachsenden Silberblock. Die Ecken der Schale bilden vier verschiedenartige Widderköpfe, prachtvolle Zuchtböcke, sorgfältig nach der Natur studiert, deren dicht bewachsener wolliger Kopf und Hals sich mit feinem Kontrast aus den weich gewellten, halb matt gehaltenen, halb durch Politur aufgeglätteten Silberwandungen der Schale abheben. Der Mittelblock trägt dann einen breiten Relieffries mit Zuchtschafen und wird gekrönt von der schlanken, überaus sorgfältig modellierten Gestalt eines Merkur mit dem Schlangenstabe, der hier die Rolle eines Schäfers übernommen und auch einen Schäferhund zur Seite hat, der selbst quergestellt ist und dadurch die strenge Symmetrie des Gesamtaufbaus wirksam durchschneidet. Das Ganze weicht in der Originalität der der Erfindung, die sich streng im Kreise bestimmter Vorstellungen hält, völlig von den üblichen Kompositionen solcher Aufsätze und Festgeschenke ab und ist ein neuer Beweis für die außerordentliche künstlerische und handwerkliche Tüchtigkeit Stoevings. Der Silberaufbau, der von der Berliner Firma Gebr. Friedländer mit außerordentlicher Sorgsamkeit in seinen verschiedenen Teilen gegossen, getrieben, ziseliert und zusammengefügt ist, erhält dann noch einige farbige Sonderwirkungen durch kleine vergoldete Knöpfe an den Hörnerspitzen der Widderköpfe, denen ein leichter Goldschimmer an der Merkurgestalt entspricht, durch die vier an der Beckenschale angebrachten, in buntem Email angefertigten Wappenschilder der Städte, in denen die Firma Wenz etabliert ist, und durch zwei blaue Kugeln aus Lapislazuli, die in der Mitte den Hauptteil mit dem Untersatz verbinden. Dieser ruht auf einem hohen Postament aus Polisanderholz mit diskreten Perlmuttintarsien.

⊙ Beunruhigende Nachrichten über den Zustand der **Tiepolofresken im Palazzo Labia** bringt die Gazetta di Venezia. Das bisher best erhaltene Bild der Einschiffung der Cleopatra weist große Sprünge auf, beträchtliche Teile haben sich von der Wand gelöst und drohen bei der kleinsten Erschütterung abzufallen. Das Ministerium ist bereits von der Gefahr unterrichtet. Hoffentlich gelingt es, rechtzeitig Abhilfe zu schaffen und das herrliche Werk vor dem Untergang zu bewahren.

Eine neue Hochschule für Architekten, die nach dem Muster der deutschen und französischen Bauakademie organisiert wird, hat jetzt das Provinzial-Institut der schönen Künste in **Siena** erhalten. Die Kurse werden, wie in den staatlichen Hochschulen, sieben Jahre dauern.

Das Panorama von Waterloo des französischen Malers Dumoulin, von dem bereits in Nr. 39 der „Kunstchronik“ die Rede gewesen, wird folgende drei Episoden der großen Schlacht veranschaulichen: Die bei Ligny zurückgeworfenen Preußen — der Kampf um Quatre Bras — der das Schicksal der Schlacht besiegelnde Zusammenstoß der Heere bei Waterloo. Vor vielen Jahren besaß Antwerpen bereits ein Panorama von Waterloo, das später seinen Weg nach England genommen hat. Es war das Werk des Belgiers Verlat. Man sah dort die Attacke der Kürassiere, die im reifen Korn steckenden Schützenzüge, Napoleon im Gespräche mit dem Marschall Ney, dessen Pferd sich vor einer Batterie von vom Pulver geschwärzten Geschütze bäumte. *A. R.*

Berlin. Das Kgl. **Kunstgewerbemuseum** veranstaltet in diesem Quartal folgende Vortragszyklen: Privatdozent Dr. Jolles: »Kunst und Kunstgewerbe der alten Ägypter«, 8 Vorträge, Montags abends $8^1/_2$—$9^1/_2$ Uhr ab 10. Oktober; Dr. Heinrich Doege: »Das Kostüm seit der Renaissance« (Geschichte und Quellen), 6 Vorträge, Dienstags abends ab 1. November; Dr. Robert Schmidt: »Geschichte der Glaskunst«, 8 Vorträge, Donnerstags abends ab 13. Oktober. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder und ausgestellte Gegenstände erläutert.

× Die **»Verbindung für historische Kunst«** hat beschlossen, zum 25 jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. von *Ferdinand Schmutzer* eine Porträtradierung des Monarchen herstellen zu lassen. Die Vereinigung hat für diesen Zweck 10000 Mk. zur Verfügung gestellt.

VEREINE

* **Der Sächsische Kunstverein zu Dresden** veröffentlicht soeben seinen Jahresbericht für das Jahr 1909. Das Jahr war bedeutsam durch die Große Aquarellausstellung, durch eine Änderung der Satzungen und durch den Beitritt zu dem neugegründeten Verband Deutscher Kunstvereine. Bei dem Verband handelt es sich um Festsetzung einheitlicher Ausstellungsbedingungen, Einrichtung von Wanderausstellungen, Frachtermäßigungen, Verträge mit Versicherungsgesellschaften und Spediteuren, Statistik der Verhältnisse und Leistungen der Kunstvereine u. a. m. Die Große Aquarellausstellung war ein sehr gelungenes und erfolgreiches Unternehmen, denn es wurde nahezu ein Drittel sämtlicher ausgestellten Kunstwerke verkauft, nämlich 174 Kunstwerke im Werte von 6820 Mark. Im ganzen aber betrugen die Verkäufe im Jahre 1909: 82309 Mark, davon 13160 Mark für die Verlosung des Vereins (dazu 1991 Mark für illustrierte Werke, Kupferstiche usw.). Außer der Aquarellausstellung wurde noch zum 70. Geburtstage Hans Thomas eine große Ausstellung von Werken dieses Meisters veranstaltet und eine Ausstellung von 160 Werken französischer Künstler. Dazu kamen 14 kleinere Sonder- und Sammelausstellungen. Im ganzen waren 3081 Kunstgegenstände ausgestellt (2557 Gemälde, 322 Werke der

Griffelkunst, 200 Skulpturen und keramische Werke, 2 Glasmosaiken). Verkauft wurden, abgesehen von der Aquarellausstellung und von der Verlosung, 106 Kunstwerke für 11644 Mark. Die Mitgliederzahl ist leider von 2691 auf 2601 herabgegangen; der Verlust ist aber im Jahre 1910 durch energische Werbearbeit reichlich ausgeglichen worden. Die Einnahmen betrugen 45269 M. 15 Pfg., die Ausgaben 37749 M. 47 Pf., der Bestand Ende 1909 also 7519 M. 68 Pf. Der Sächsische Kunstverein kann nach allem mit Befriedigung auf das verflossene Jahr zurückblicken.

FORSCHUNGEN

⊙ **Eine neue Identifizierung des Morto da Feltre,** nicht mit Pietro, sondern mit Lorenzo Luzzo versucht Lionello Venturi in l'Arte (XIII, Heft 5). Das von Bonifacio Pasole in seiner Chronik von Feltre (1580) dem Pietro Luzzo gegebene Altargemälde für S. Stefano, das sich jetzt im Besitz der Berliner Museen befindet, trägt die unzweideutige Bezeichnung: 1511 Laurencius Lucius Feltrensis pingebat. Diesem Bilde schließt sich das ebenfalls von Pasole genannte Altargemälde in Villabruna bei Feltre an, und stilistisch sind weiter anzureihen: das Altarbild der Kirche in Caupo bei Feltre, das Fresko in der Sakristei von Ognissanti in Feltre und die Fassadenmalereien der Casa Tauro ebendort. Der giorgioneske Charakter und die raffaeleske Schulung von Vasaris Morto finden sich ausgesprochen in dieser Gruppe von Bildern, die auf *eine* Persönlichkeit hinweist, eben den auf dem Berliner Bilde genannten Lorenzo. Auch der Graf Antonio dal Corno erwähnt in seinen Memorie istoriche di Feltre (1710) Lorenzo Luzzo mit dem Beinamen Zaroto oder Morto da Feltre, einen berühmten Maler um 1515. Ebenso heißt in einem Stammbaum der Familie Luzzo aus dem 18. Jahrhundert nur Lorenzo »pictor«, nicht aber sein Bruder Pietro. So besteht kein Grund, die Inschrift des Berliner Bildes anzuzweifeln, und Lorenzo Luzzo ist indentisch mit Vasaris Morto da Feltre.

Über das in letzter Zeit viel diskutierte Thema des **Hausbuchs und des Meisters des Amsterdamer Kabinetts** äußert sich Hans Naumann im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXXIII, 4). Ausgehend von einer Scheidung zweier Hände im Hausbuche selbst, und zwar bereits in den sieben Planetenbildern, will Naumann in dem besseren Zeichner den Stecher erkennen, von dem die bekannten Kupferstiche des Amsterdamer Kabinetts herrühren, in dem geringeren den Heinrich Lang, dessen Namen Bossert zuerst in dem Hausbuche fand. Diesem Lang werden nun sämtliche bisher dem Meister des Amsterdamer Kabinetts zugeschriebenen Zeichnungen und Bilder gegeben mit einziger Ausnahme der Koburger Anbetung der Könige und des Gothaer Gemäldes mit dem Liebespaar. Die letzte Zuweisung tritt als bloße Behauptung auf, aber auch die Versuche stilkritischer Beweisführungen für die übrigen Zuschreibungen des Verfassers erscheinen wenig überzeugend. Seine Hypothesen dürften kaum geeignet sein, viele Gläubige zu finden. *G.*

⊙ Ein neugefundenes Werk **Jan Scorels** mit der **Darstellung Christi im Tempel,** das auf einer Wiener Versteigerung für die kaiserliche Galerie erworben werden konnte, veröffentlicht Gustav Glück im Cicerone (1910, Heft 17). Das sehr charakteristische Werk, das zuerst von Bode dem Scorel zugeschrieben wurde, findet sich bereits in Van Manders Schilderboek erwähnt.

⊙ **Gemälde aus der Sammlung des Prof. Freiherr Fr. W. von Bissing** zu München veröffentlicht Hermann Nasse im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst (1910 I). Den Grundstock der Sammlung bildet ein Teil der ehemaligen Galerie Otto Wesendonck, deren Hauptbestand jetzt als Leihgabe im Museum der Stadt Bonn ausgestellt ist.

⊙ **Adolph Goldschmidts** auf dem Historikerkongreß in Berlin 1908 gehaltener **Vortrag** kommt jetzt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (1910, Heft 8—9) zum Abdruck. Es handelt sich, wie erinnerlich sein dürfte, um den Nachweis der Wanderung romanischer Bauornamente von Oberitalien nach Sachsen. In der Hauptsache werden die Beziehungen von Quedlinburg mit St. Abondio in Como und von Königslutter mit Verona und Ferrara dargelegt. Auf letztere hatte Ferdinand Eichwede 1904 zuerst hingewiesen. Das Resultat von Goldschmidts Forschungen ist, daß die Bereicherung der dekorativen Bauformen in Deutschland in romanischer Zeit von Italien herzuleiten ist, wo die Abwandlung der von der Antike überlieferten Formen im Sinne mittelalterlicher Stilbildung zuerst erfolgte.

Das Datum des van Eyckschen großen Genter Altarbildes. In einer der jüngsten Sitzungen der französischen Académie des inscriptions et Belles-lettres legte Theodor Reinach Photographien im großen Maßstabe der Inschrift auf dem berühmten Altarbild des mystischen Lamms der Brüder van Eyck vor, die er von Berlin und aus Gent erhalten hatte. Diese Photographien erlaubten ihm den Text der Inschrift, der so oft falsch ausgelegt worden ist, sicher festzustellen. Der Name der beiden Künstler ist, und zwar aus metrischen Gründen, Eeyck geschrieben. Das Datum der Inauguration des von Jodocus Vydt, Herrn von Pamele gestifteten weltberühmten Altarwerkes ist bekanntlich aus den Zahlen repräsentierenden Buchstaben der Inschrift zu lesen. VersVs seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI gibt den 6. Mai 1432. Die Ursache, warum gerade der 6. Mai zur Einweihung gewählt worden ist, glaubt Reinach auf folgende Weise erklären zu können: Die Kirche in Gent, die heute die Kathedrale des Saint-Bavon ist, war damals dem heiligen Johann Baptista geweiht und die Kapelle Vydt, in der das Altarbild aufgestellt wurde, war wahrscheinlich dem hl. Johannes dem Evangelisten geweiht. Der 6. Mai aber ist nach der Tradition der Tag des mißlungenen Martyriums des Heiligen vor der Porta Latina in Rom. *M.*

⊙ Auf den Künstler **A. Victoryns,** einen Nachahmer des Adriaen van Ostade, weist Kurt Freise in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (1910, Heft 8—9) hin. Ausgehend von einem signierten Bilde der Kopenhagener Gemäldegalerie, einer sittenbildlichen Darstellung des Geschmackssinnes, weist er dem Künstler die Kompositionen einer vollständigen Folge der fünf Sinne zu, die mehrfach in Kopien erhalten sind.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 3. 21. Oktober 1910

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

VENEZIANISCHE BILDER AUF DER AUSSTELLUNG IN CAPODISTRIA

Auf der Landesausstellung, die in diesem Sommer in Capodistria stattfand, waren einige venezianische Bilder zu sehen, die einer Besprechung wert sind. Die Kathedrale von Pirano hatte drei Werke des Trecento geliehen, unter diesen die niedrige, sehr breite, neungliedrige Tafel mit der Madonna zwischen acht Heiligen, nach ihren Proportionen eher ein Antipendium als ein Altaraufsatz, die vor mehreren Jahren bereits G. Caprin (Istria nobilissima, II, p. 58) publiziert und die dann L. Testi näher bestimmt hat. Den Namen des Meisters kennen wir nicht. Gewiß ist es aber derjenige Zeitgenosse des Lorenzo Veneziano, der die schöne Madonna von 1353 (?) gemalt hat, die mit der Sammlung Campana in den Louvre gekommen ist, deren Flügel man aber unglaublicherweise von Paris an die Museen von Toulose und Aiaccio gesandt hat. Von der gleichen Hand mag auch, wie von Testi angenommen wird, die Madonna mit Heiligen in S. Martino zu Chioggia stammen, die mit Teilen eines zweiten Altarwerkes, Darstellungen aus der Martinslegende, sinnlos vereinigt ist. Doch muß bemerkt werden, daß die Beziehung der 1349 datierten Tafeln in Chioggia zu den Bildern in Frankreich und Pirano weniger evident ist, als der Zusammenhang dieser. — Vier Heiligenfiguren, ebenfalls aus Pirano, wahrscheinlich ursprünglich Teile eines Altarwerkes, dann aber zur Schranktür degradiert, sind so ruiniert, daß sich kaum noch etwas mit ihnen anfangen läßt. Das dritte aus Pirano geliehene Stück ist eine kleine »Kreuzigung«, sicherlich ehemals Giebelstück eines Polyptychons.

Die Halbfigur (Fragment?) eines hl. Bernardin vor völlig erneuertem hellblauen Grunde (Franziskanerkloster S. Anna in Capodistria) gleicht derartig dem Bernardin des Antonio Vivarini zugeschriebenen Triptychons in S. Francesco della Vigna in Venedig, daß man die Halbfigur zum mindesten der Werkstatt Antonios zuweisen muß, vorausgesetzt, daß der Altar in Venedig wirklich ihm gehört, was nicht ganz zweifellos ist. — Antonios Bruder Bartolomeo war auf der Ausstellung mit einem großen bezeichneten Altarbild vertreten (Pfarrkirche von Lussingrande). Dargestellt ist die thronende Madonna, die das in ihrem Schoße ruhende Kind anbetet, links neben ihr stehen Hieronymus und Agnes, vor denen Lucia kniet, diesen entsprechen rechts Augusta, Augustin und die kniende Katharina. — Es sei hier bemerkt, daß kniende Heilige auf venezianischen Altarbildern des Quattrocento merkwürdigerweise sonst nicht vorkommen. Es mag das mit der in Venedig ungewöhnlich langen Herrschaft des vielgliedrigen Altarwerks zusammenhängen, das an eine reihenmäßige Nebeneinanderstellung gleichmäßig aufgerichteter Figuren gewöhnt hatte. Ferner war wohl das Interesse so sehr auf die farbigen Probleme konzentriert, daß man jenes florentinische Bedürfnis nach Variierung und Kontrastierung der Stellungen kaum empfand. — Über dem Haupt der Madonna schweben zwei Engel, die eine Krone halten. Hinter dem Thron ist ein Brokatteppich ausgespannt, zu dessen Seiten der landschaftliche Hintergrund sichtbar ist. Morelli würde das Bild gewiß zu den Werkstattarbeiten geworfen haben, denn es trägt nicht die von ihm als Kennzeichen für die Originale erklärte Signatur »Opus Bartholomei Vivarini de Murano«, sondern die angeblich die Atelierarbeiten kennzeichnende Inschrift: »Opus factum Venetiis per Bartholomeum Vivarinum de Muriano — 1475«. Von vorne herein ist es ja schon recht unwahrscheinlich, daß es Bartholomeo den Kennern so leicht hat machen wollen. Wenn hinter der Verschiedenheit überhaupt eine Absicht steckt, so kann man wohl nur annehmen, daß die kürzere Signatur auf Bildern, die für Venedig bestimmt waren, wo man Bartolomeo genau kannte, angebracht wurde, die längere aber auf Werken, die für die Ausfuhr bestimmt waren. Bartolomeo mag ein geschäftliches Interesse daran gehabt haben, daß man auswärts erfuhr, daß er in Venedig wohnte. Die Angabe des Entstehungsortes resp. der Adresse bedingt weiter die größere Länge der Inschrift. Ohne unklar zu werden, hätte er sich kaum anders ausdrücken können. Nun ist es anderseits auch wahrscheinlich, daß Bartolomeo die Bilder für Venedig selbst malte, während er Aufträgen für weniger kunstverständige und wohl auch weniger zahlungskräftige Besteller in der Provinz mit Hilfe von Schülern nachkam, so daß aus diesem Grunde, nicht aber, um sie als solche zu kennzeichnen, die Atelierarbeiten meist die ausführlichere Signatur erhielten. Verfehlt ist es aber, hieraus für die Klassifizierung ein System zu machen. Denn ein exportiertes Bild kann ja ausnahmsweise ganz eigenhändig, und ein für einen stadtvenezianischen Besteller geliefertes kann

hingegen von Gehilfen ausgeführt worden sein. Und ferner könnte die Verschiedenheit der Signatur nicht immer strikte durchgeführt sein. Beispielsweise trägt das Markustriptychon vom Jahre 1474 in den Frari zwar nicht die Ortsbezeichnung Venetiis, aber statt des vorschriftsmäßigen Opus mit dem Namen im Genitiv das ominöse factum per B. V. Ganz mit Recht zählten Crowe und Cavalcaselle diesen Altar zu den schönsten Leistungen Bartolomeos. Seit Morelli seine Theorie verkündet hat, gilt er nichts mehr. Berenson erkennt ihn nicht an und Lionelli Venturi konstruiert mit ihm und einigen anderen Arbeiten das Oeuvre eines Schülers.

Ich bin der Ansicht, daß mit der Verschiedenheit der Signaturen methodisch nichts anzufangen ist und daß man das Urteil über Bilder Bartolomeos genau wie bei Werken anderer Künstler ausschließlich auf die Qualität zu gründen hat. Die Güte des Altarbildes von Lussingrande ist aber nun derartig, daß die eigenhändige Ausführung nicht in Zweifel gezogen werden kann. Partienweise erreicht es sogar im Kolorit die Höhe der köstlichen Madonna im Museo Nazionale in Neapel.

Das Bild scheint nicht für Lussingrande gemalt, sondern erst im 19. Jahrhundert dorthin gebracht worden zu sein. Denn es entspricht so sehr einer Tafel, die Ignazio Rizzi-Neumann[1]) als in der Sammlung Craglietto befindlich beschreibt daß man an die Identität glauben muß.

Auch von Alvise Vivarini wies die Ausstellung ein Werk auf, das wohl bisher nicht bekannt war und das nicht allzu reiche Oeuvre dieses Meisters recht willkommen bereichert. Diese Freude wird allerdings durch die heutige Beschaffenheit des Bildes etwas getrübt. Das Altarbild, das der Pfarrkirche von Cherso gehört, besteht aus zwei Teilen, einer Hauptafel mit vier Heiligen und einer Lünette mit der Schutzmantel-Madonna. Die untere Tafel trägt die Signatur »ALVVIXE (sic) VIVARIN P .«. Auf ihr sind dargestellt Cosmas (resp. Damian), Sebastian, Katharina und Christophorus und zwar sind die Figuren des erst- und des letztgenannten Heiligen in so brutaler Weise abgeschnitten, daß darüber, daß die Tafel verkleinert worden ist, kein Zweifel herrschen kann. Es fragt sich nur, wieviel ist auf beiden Seiten abgesägt worden. Untersucht man das Bild genauer, so ergibt sich, daß Sebastian ursprünglich nicht den anderen Heiligen koordiniert, sondern die zentrale Hauptfigur gewesen ist. Daß unter ihm die Signatur angebracht ist, besagt wenig, mehr, daß er mehr in die Tiefe und außerdem um eine niedrige Stufe höher als die drei anderen Heiligen postiert ist. Die noch einigermaßen leichte Asymmetrie im Aufbau der Figuren verschärft sich in der Hintergrundarchitektur so, daß man sie als unvereinbar mit quattrocentistischem Empfinden und deshalb als nicht original bezeichnen muß. Hinter Sebastian blickt man in eine Nische, die links hinter Cosmas mit dem Rahmen abschneidet, an die sich aber rechts hinter Christophorus eine mit der Bildfläche parallellaufende Wand anschließt. Man kann nicht anders als annehmen, daß sich ursprünglich Sebastian und die Nische hinter ihm genau in der Bildmitte befunden habe, daß sich also links ebenfalls eine Wandfläche anschloß, vor der ein fünfter Heiliger gestanden hat. Dieser wird der von Cosmas unzertrennliche Damian gewesen sein. Das Bild ist also links stärker als rechts beschnitten. Ebenso hat die Lünette an Breite und scheinbar auch an Höhe eingebüßt. Die Malerei selbst ist leidlich erhalten. Die Köpfe Sebastians und Katharinas sind allerdings ein wenig verputzt. — Seinem Stile nach gehört das Bild zu den späteren Arbeiten Alvises; es wird wenige Jahre vor dem »Auferstandenen Christus« in S. Giovanni in Bragora, also etwa 1495, entstanden sein.

Schließlich zeigte die Ausstellung auch ein Werk mit der Signatur des Andrea da Murano, aber kein Gemälde, sondern das holzgeschnitzte Hochrelief einer thronenden Madonna mit dem Kinde (Franziskanerkloster in Cherso). Die Inschrift, die »OPUS ANDREAE DE MURANO | ADI 12 MAGGIO 1477« lautet, ist augenscheinlich recht neuen Datums, nach der Form der Buchstaben zu urteilen wohl gar aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ich glaube aber, daß sie getreu eine alte Inschrift wiedergibt und in ihrer Aussage als zuverlässig anzusehen ist. Denn einmal, wer hätte Interesse haben können, willkürlich einen Namen von so geringem Klang auf das Relief zu setzen? Ferner werden beinahe regelmäßig bei unlauteren Operationen verräterische Schnitzer gemacht. Der Wortlaut der Inschrift ist aber nicht zu beanstanden und das Datum kollidiert nicht mit dem, was wir sonst von Andrea da Murano wissen. Allerdings könnte als fraglich hingestellt werden, ob dieser Andrea da Murano mit dem uns bekannten Maler überhaupt identisch ist. Ich halte das für wahrscheinlich, gleichzeitig aber für möglich, daß die Madonna nicht von Andrea selbst, sondern von einem mit ihm arbeitenden Bildschnitzer ausgeführt ist. Sie gehörte offenbar zu einem jener in Venedig nicht seltenen Altaraufbauten gotischer Form, deren Seitentafeln mit Heiligenfiguren bemalt waren, deren Mittelnische aber durch ein Werk der Holzplastik eingenommen wurde. Als nächstliegende Beispiele seien der Antoniusaltar im Vatikan von Antonio Vivarini und das schöne Triptychon von Antonio und Bartolomeo bei Don Guido Cagnola in Mailand genannt. Hier bildet ein Verkündigungsrelief, dort eine Antoniusstatue die Mitte. In beiden Fällen signieren nur die Maler. Der Schnitzer arbeitete wohl nach Zeichnungen und Angaben der Maler und wurde deshalb nicht genannt. Analog möchte nun das Madonnenrelief von einem anonymen Schnitzer, die scheinbar untergegangenen, gemalten Seitentafeln aber von Andrea ausgeführt sein, der allein den Altar signierte. Das Madonnenrelief ist eine ziemlich tiefstehende, handwerkliche Leistung, die eine rohe Bemalung recht neuen Datums noch unerfreulicher macht.

Der Dom von Cittanova hatte eine höchst sympathische Halbfigur der Madonna mit dem Kinde

1) Discorsi letti nell' Accademia di Venezia, 1816, p. 41 f. und 63.

geliehen (Abb. Caprin II, p. 81), die ich nicht näher bestimmen kann. Sie gehört wohl ins erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und verrät, vor allem in den Formen des Bambino, bereits den Einfluß Tizians.

Aus dem Dom von Capodistria war die große, thronende Madonna mit sechs Heiligen von 1516 in die Ausstellung übertragen, wo sie wohl besser zu studieren war als an ihrem gewöhnlichen, einigermaßen hohen Standort. Auf dem Castellino hat der Restaurator Cosroe Duse seinen Namen und die Jahreszahl 1839 unter der Signatur Vittores angebracht. Crowe und Cavalcaselle bemerkten bereits, daß die Restauration einer beinahe völligen Übermalung gleichkommt. Besonders schlimm ist die Mittelgruppe, die Madonna mit dem Kinde, Rochus und Sebastian zugerichtet, die Formen sind verallgemeinert und verweichlicht, das Kolorit, namentich die Inkarnatstöne, widerlich versüßlicht worden. Besser erhaltene Figuren, wie der hl. Nazarius rechts und Akzessorisches, wie das aufgeschlagene Notenbuch links im Vordergrunde, geben die Gewißheit, daß das Bild von Vittore ausgeführt worden ist und nicht nach seinen Entwürfen von Benedetto, wie Ludwig und Molmenti meinen. In deren Carpacciomonographie kommen überhaupt die Werke in Istrien sehr schlecht weg. Ebenfalls ist bei dem Altarbild in S. Francesco in Pirano entschieden der Behauptung zu widersprechen, das Bild sei nicht eigenhändig. Weiter ist das sonderbare Bild mit der »Darstellung im Tempel« und dem »Kindermord« im Dom von Capodistria sicherlich teilweise von Vittore ausgeführt. Bei dem ebenfalls ausgestellten »Einzug des Podestà Sebastiano Contarini« muß man sich jedes Urteils enthalten. Hier ist überhaupt kein Fleckchen alter Malerei mehr zu sehen.

Recht schwach und außerdem stark beschädigt ist die thronende Madonna zwischen Josef und Nikolaus, eine bezeichnete und 1537 datierte Arbeit des Girolamo da Santacroce, die die Pfarrkirche von Isola geliehen hatte. Gute Cinquecentobilder fehlten völlig auf der Ausstellung. Genannt seien nur eine alte Kopie nach der oft wiederholten »Adolorata« Tizians (Pfarrkirche in Lussingrande), ein Sestian, der Irene von Spilimbergo zugeschrieben wird (Kirche in Isola), und eine bezeichnete, ganz nachlässig gearbeitete »Kreuzigung« des Palma Giovine (S. Anna in Capodistria). Was an Seicentobildern dargeboten wurde, war geradezu schlimm. Dagegen verdienen einige Bilder des 18. Jahrhunderts Erwähnung, nämlich eine »Mater dolorosa« von Piazzetta (Besitzer: Herr Franc. Basilio in Triest), ein Herrenbildnis in der Art des Pietro Longhi (in gleichem Besitz) und zwei tiepoleske Heiligenfiguren (Chiesa dell' Assunta in Lussingrande).

HADELN.

PERSONALIEN

Unser Venezianer Korrespondent, der Maler **August Wolf** in Venedig, ist zum korrespondierenden Mitglied der Akademie zu Venedig ernannt worden.

Zu Ehrendoktoren sind bei dem Berliner Universitätsjubiläum ernannt worden: Graf Kalckreuth, Hans Thoma, L. Tuaillon. — Sehr erfreulich; aber warum nicht auch der *Berliner* Max Liebermann?

SAMMLUNGEN

Das Straßburger Kunstgewerbemuseum versendet seinen gutillustrierten Jahresbericht für das letzte am 31. März d. J. abgeschlossene Rechnungsjahr. Die Klage über die zu geringen Mittel kehrt auch diesmal wieder, so beweglich, daß man über die Steinherzigkeit der Straßburger sich verwundern müßte, blieben solche Molltöne ohne Wirkung... Trotzdem ist mancher schöne Ankauf geglückt. An erster Stelle sei die leider nicht abgebildete inzwischen an das Kunstmuseum abgegebene Steinfigur eines gotischen »Pleurant« genannt, ein angeblich aus dem Metzer Dome stammendes Bildwerk, stilistisch nach Frankreich weisend und ungemein großzügig im Motiv wie in der Durchführung. Die reizende Sandsteingruppe eines Knaben mit Ziegenbock vertritt das Rokoko. Ein auch kulturhistorisch fesselndes Stück ist die aus Kirschbaumholz gefertigte Lade des »Handwerks der französischen Schreiner der Stadt Straßburg« vom Jahre 1771 (vgl. über diese Zunft den Aufsatz von E. Polaczek in Heft 6 der Elsässischen Monatsschrift für Geschichte und Volkskunde). Das größte Interesse beanspruchen auch diesmal die Erwerbungen aus dem Gebiete der Keramik, im wesentlichen Fayencen aus Straßburg und Niederweiler. Die mit Hilfe von Straßburger Gönnern erworbene Porzellanfigur einer ruhenden Venus von Josef Hannong, um 1780, ist interessant auch dadurch, daß sie ganz im alten Arrangement in einem von Bronzestäben eingefaßten Glaskasten erhalten ist, in der Art der Wachsfiguren in alten fürstlichen Kunstkabinetten. Eine Anzahl von Straßburger einfarbigen Fayencen der Frühzeit ist für die Forschung, zu welcher der Direktor E. Polaczek in den letzten Jahren nach Justus Brinckmanns Vorgang sehr schätzenswerte Beiträge geliefert hat, von großer Wichtigkeit. Alles in allem kann man dem trotz schwierigen örtlichen Verhältnissen aufblühenden Institut nur wünschen, daß auch Behörden und Bürgerschaft immer mehr seine hohe kulturelle Bedeutung erkennen möchten.

o **Köln.** Die Einrichtung der dem Kunstgewerbemuseum in einem Neubau angegliederten **Sammlung Schnütgen** ist jetzt fertiggestellt worden. Ende Oktober wird das neue recht umfangreiche Museum mit seinen Schätzen an Werken der Plastik, der Malerei und des kirchlichen Kunstgewerbes der Öffentlichkeit übergeben werden. Die kleine Abteilung alter Gemälde aus Schnütgens Besitz ist durch eine Schenkung kunstsinniger Kölner Bürger um ein wichtiges Dokument Altkölner Malerei bereichert worden: um vier zusammengehörende Tafeln aus der Stilrichtung des sogenannten Meisters Wilhelm, die früher in der Sammlung Brenken in Wewer (Westfalen) waren und dann mit anderen rheinischen Bildern in den Münchner Kunsthandel übergingen. Dargestellt sind Tod und Krönung der Maria, Auferstehung und Himmelfahrt Christi. Die reizenden Engelgruppen auf dem Bilde der Krönung der Maria stehen denen vom »Schweißtuch der Veronika« in München sehr nahe. Um die Zurückgewinnung dieses Zyklus für Köln hat sich besonders der bekannte Restaurator Heinrich Fridt verdient gemacht.

o **Elberfeld.** Im Städtischen Museum hat die **Bergische Kunstgenossenschaft** ihre vierte Ausstellung eröffnet. Im November wird sie in die Ruhmeshalle in Barmen übersiedeln. Von den mitwirkenden Malern seien besonders hervorgehoben Max Bernuth in Elberfeld, Georg Burmester in Kiel, Gustav Wiethüchter in Barmen, von den Bildhauern Karl Reschke in Solingen und Milli Steger in Berlin.

Chemnitzer Kunsthütte. Die Sommermonate brachten den Besuchern unsrer Ausstellung eine außerordentlich zahlreiche Kollektion von Kunstwerken aus Chemnitzer

Privatbesitz, anläßlich des 50 jährigen Jubelfestes des Vereins. Jetzt sind die monatlich wechselnden Ausstellungen wieder im Gang, und zwar enthält die eben eröffnete Oktoberausstellung drei Serien von Ölbildern von *Bachem* in Leipzig, *Terstegen* in Chemnitz und *E. A. Weber* in Düsseldorf, sowie Radierungen und Handzeichnungen des Dresdners *G. Jahn* und eine große Anzahl von *Graphiken* der Österreicher *Kasimir*, *Pollak*, *Schmutzler*, *Simon*, *Zdrasila* usw.

AUSSTELLUNGEN

o **Köln.** In dem von Dr. A. Fortlage geleiteten Kunstverein sind zurzeit acht Landschaften des Frankfurters **Peter Burnitz** † ausgestellt, bewundernswert stilsichere Arbeiten aus der Zeit, da die deutsche Landschaftsmalerei aus dem Exotischen und Pathetischen sich zur Schlichtheit und Innerlichkeit unter dem Vorgang der Meister von Fontainebleau durcharbeitete. Die Motive der Gemälde — charakteristisch ihr kleines Format — sind zumeist dem Taunus entnommen. In der Färbung des Laubes stört bisweilen ein allzu montones Graugrün. Sammelausstellungen bemerkt man ferner von Fritz von Wille und den beiden fleißigen in Laren schaffenden Holländern F. Hart-Nibbrig und H. J. Wolter. Eine Landschaft von Henri-Matisse und das Bildnis einer sitzenden Frau mit einem Hündchen von Toulouse-Lautrec, in einer eigentümlich gemischten Technik von Pastell und Ölmalerei, von rätselvoll-eindringlichster Wirkung, mögen für die Vielseitigkeit sprechen, die man in den Ausstellungen des Kölner Kunstvereins anzutreffen gewohnt ist. Es ist nur bedauerlich, feststellen zu müssen, daß sehr wenig von all diesen erlesenen Kunstwerken in Köln zu bleiben pflegt.

FORSCHUNGEN

⊙ Eine neue Deutung von **Giorgiones Landschaft mit den drei Philosophen** in der Wiener Gemäldegalerie gibt Emil Schaeffer in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (1910, Heft 8—9). Wickhoffs etwas gezwungene Deutung auf Äneas als Gast des Königs Euander und dessen Sohnes Pallas lehnt er ab und will in dem Bilde ein nach Campori auch von Palma Vecchio behandeltes Motiv, nämlich Marc Aurel, der von zwei Philosophen Lehren empfängt, erkennen. Diese Deutung verträgt sich auch besser als die Wickhoffs mit dem Titel, den Marc Antonio Michiel in seinen Notizen dem Bilde gab, denn da Marc Aurel den Beinamen der Philosoph führte, konnte der venezianische Edelmann in seinem Merkbuch sehr wohl das Bild kurz die drei Philosophen nennen.

⊙ Das Geburtsdatum des Pierfrancesco Mola fand Hermann Voss in den Kirchenregistern von Coldrerio bei Como (s. Rivista archeologica della Provincia e antica Diocesi di Como, Heft 59—61, 1910). Danach ist Mola, wie Passeri richtig angibt, 1612 geboren, nicht 1621, wie bei Pascoli zu lesen ist. Den Geburtsort, Coldré im Kanton Ticino, d. h. Coldrerio, gibt wiederum dieser Autor richtig an, während Passeri irrt, wenn er Mola in Mailand geboren sein läßt.

FUNDE

Ein neuer Stadtplan Athens aus dem Jahre 1687. Eine Mitteilung an die französische Académie des inscriptions et Belles-lettres vom 24. Juni 1910 ist wohl die letzte wissenschaftliche Arbeit, die der verstorbene *Straßburger Archäologe Adolf Michaelis* veröffentlicht hat. Diese »Communication« ist nunmehr in den Comptes rendus der Académie erschienen und es geziemt sich wohl, davon auch an dieser Stelle Kenntnis zu nehmen. — Der bekannte Wiederaufbauer der Hohenkönigsburg im Elsaß Bodo Ebhardt hatte in der Bibliothek von San Marko in Venedig in einem großen Sammelband, in dem Fortifikationen in den venezianischen Besitztümern Griechenlands und der Türkei aufgezeichnet sind, den verlorenen Originalplan von Athen des Kriegsingenieurs G. M. Verneda wiedergefunden, den dieser während der Okkupation Athens durch die Venezianer im Jahre 1687 von Stadt und Akropolis aufgenommen hat. Man wußte von diesem Plan, dessen Aufschrift von Omont bereits publiziert ist. Aber man wußte nicht, wo sich das Original befindet, das Ebhardt jetzt in seiner Zeitschrift »Der Burgwart« veröffentlicht und das Michaelis in den erwähnten Comptes rendus mit autoritativen Erläuterungen wiederholt. Dieser Venezianer Plan unterscheidet sich mehrfach von zwei gleichzeitigen, durch den Grafen von San Felice und von Pater Coronelli veröffentlichten Plänen. Es gab also drei verschiedene athenische Stadtpläne aus der Zeit der Okkupation im Winter 1687 bis 1688, die sich in gewissen Rücksichten gleichen, von denen aber der Plan Vernedas die andern an Genauigkeit übertrifft. Verneda hat sowohl die Umgebung der Stadt wie auch die Straßen, die von den Toren in die Landschaft führen, in präziser Weise aufgenommen. Ebenso hat er es verstanden, antike Monumente, die Straßen die dahin führen, weiter auch die Quartiere der Truppen der Republik Venedig, ferner die Standplätze der Truppen des Prinzen von Braunschweig, von Hessen und der Malteser exakt anzugeben. Vor allem aber ist der Plan der Akropolis sehr genau. Der einzige Fehler des Planes ist, daß er nicht fertig geworden ist, wahrscheinlich, weil Verneda Ende des Monats Dezember 1687 nach Korinth abgereist ist. Der Plan sollte nicht allein den Archäologen, soweit es deren damals in Venedig gab, Dienste erweisen, sondern er war auch zum Gebrauch der Republik bestimmt, deren Kriegsleuten daran gelegen sein mußte, das Straßennetz, das zu den verschiedenen Toren führt, genau zu kennen. Trotz dieses Fehlers der Nichtvollendung steht aber der Plan Vernedas an erster Stelle unter allen den aus dem 17. Jahrhundert erhaltenen. Auch gibt die ausführliche Aufschrift exakte Maße und zahlreiche instruktive Details. Was die Namen der antiken Gebäude betrifft, so hält sich Verneda an die damals üblichen. — Wenn man den auf dem Stadtplan Vernedas eingezeichneten Plan der Akropolis mit dem von Kaupert und Kawerau vergleicht, so kann man konstatieren, daß der Umkreis der Akropolis im ganzen korrekt wiedergegeben ist, daß die Distanz und die Richtung der drei Hauptgebäude exakt sind und daß alle Details den Eindruck einer fast absoluten Treue machen, wie man es von dem als geschickter und gewissenhafter Ingenieur bekannten Verneda erwarten darf. — *M.*

VERMISCHTES

Zur Technik der antiken Malerei. Wir besitzen in Deutschland maßgebende Arbeiten über die Technik der Malerei der Alten durch den Münchener Maler Ernst Berger, der auch in der letzten Zeit an verschiedenen deutschen Kunsthochschulen Vorträge über die Technik der Farbenzusammensetzung gehalten hat. Nichtsdestoweniger soll auf ein kleines Büchlein »Greek and Roman Methods of painting« (Cambridge University Press) aufmerksam gemacht werden, in dem A. P. Laurie den Archäologen und Kunsthistorikern auf wissenschaftlicher Unterlage sowie auf technischen Untersuchungen basierte Ansichten über die Technik der Malerei der Alten vorträgt. Der Gegenstand war ja immer mehr oder weniger mit Streitfragen

verknüpft, da er auf den Grenzen verschiedener Studienzweige liegt und ein sorgfältiges und philologisches Behandeln der antiken Autoren verlangt, die sich auf Malerei beziehen. Dazu gehört ferner die praktische Bekanntschaft mit der Technik der Malerei und ein gediegenes Wissen in dem Gebiet der Pigmente und der Eigenschaften, die verschiedene Prozesse einerseits möglich, andererseits dauerhaft machen. Laurie hat sich sowohl mit den Arbeiten vorhergehender Autoren über diesen Gegenstand genau auseinandergesetzt, als auch praktische Anwendungen seiner Resultate versucht, die in sich wahrscheinlich und in Übereinstimmung mit der Überlieferung erscheinen. Experimente und die klassische Überlieferung in Werken und in Autoren scheinen, wie das »Athenaeum« urteilt, Laurie in seiner Ansicht recht zu geben, daß in alten Zeiten die Ölfarbe nicht als Malmittel gebraucht worden ist. Der Gebrauch des Wachses bei der enkaustischen Malerei machte die Anwendung von Hitze nötig, nicht zu dem Zwecke, die geschehene Übermalung einzubrennen, sondern um die Unterlage sowohl wie die Pigmente in einer für die Arbeit notwendigen Temperatur zu erhalten. Die Möglichkeit eines solchen Prozesses ist in ausführlicher Weise demonstriert. Der Gebrauch von Wachs, um die Oberfläche von Statuen oder Marmorwänden zu polieren und so ihre Farbe zu präservieren, hat mit Enkaustik gar nichts zu tun. Wandmalereien wurden gewöhnlich in Fresko ausgeführt, obwohl natürlich andere Prozesse für gewisse Farben und Effekte nach Aussage der alten Autoren nicht fehlten. Lauries Theorie ist mit der einfachsten Erklärung unserer klassischen Autoritäten im Einklang, und im Angesicht seiner Nachforschungen und Experimente kann kaum bestritten werden, daß die von Plinius und Vitruvius beschriebenen Prozesse ihrem Zweck genügten.

M.

Es ist ein Aufruf ergangen, um Mittel für eine **Büste Alfred Messels** zu sammeln, die in des Verstorbenen Meisterschöpfung, im Darmstädter Museum, Aufstellung finden soll. Die Ausführung der Büste soll einem Künstler ersten Ranges anvertraut werden, dessen Wahl noch nicht feststeht.

JAPANISCHE MONUMENTALPUBLIKATIONEN

Tōyō Bijitsu Taikwan, Bd. 4—9. — Dasselbe, englische Ausgabe unter dem Titel »Masterpieces selected from the fine arts of the far east«. Bd. 1—9. Im ganzen 16 Bde. 2⁰. Édition de luxe (in Buchform oder in Mappen) £ 66, gewöhnliche Ausgabe (in Buchform) £ 45. — Tōyei Shukō Bd. 3—6. — Dasselbe, englische Ausgabe unter dem Titel »An illustrated catalogue of the Imperial treasury called Shōsōin, at Nara, Bd. 2—6. (Nicht mehr im Buchhandel). — Dasselbe, verbesserte Auflage in 3 Bänden 2⁰, englischer oder japanischer Text. Édition de Luxe (in Buchform oder in Mappen) £ 15, gewöhnliche Ausgabe (in Buchform) £ 12. 10. — Einzelreproduktionen von Makimono und Gemälden: 1. Liang Kai (jap. Ryōkai), Shakyamuni. Original in der Sammlung des Grafen Sakai Tadamichi. In Goldbrokatrahmen £ 5. — 2. Kōrin, Fujiberg und Nunobiki-Wasserfall. Zwei Kakemono, Originale in der Sammlung des Baron Iwasaki. In Goldbrokatrahmen £ 5. 10. — Toba Sōjō, Karikaturen. Makimono. Original im Kōzanjitempel. Mit zwei anderen Rollen £ 8. Sämtlich Shimbi Shoïn, Tōkyō und London (32 Holland Park Avenue). 1909 und 1910.

Von den japanischen Publikationen, die ich in der Februarnummer der Zeitschrift für bildende Kunst anzeigen konnte, ist *Tōyō Bijitsu Taikwan,* das bedeutendste Werk der japanischen kunstwissenschaftlichen Literatur, rüstig fortgeschritten. Dem 4. Bande, der den zweiten Teil der Ashikagamalerei und die Malerei der Zeit Hideyoshis (Ende des 16. Jahrhunderts) umfaßt, sind Bd. 5—7, die der japanischen Malerei in der Tokugawaperiode gewidmet sind, und die Bände 8—9 gefolgt, die Werke der chinesischen Malerei bis zur Yüandynastie einschließlich geben. Ebenso weit ist die englische Ausgabe gediehen, die wir im Februar erst ankündigen konnten. Die Vorzüge, die in der früheren Besprechung der großartigen Veröffentlichung des Herrn Tajima nachgerühmt werden konnten, sind der Fortsetzung in noch höherem Maße eigen. Die Lichtdrucktafen zeigen einen ganz überraschenden — oder bei der nimmermüden Shimbi Shoïn eigentlich nicht überraschenden — Fortschritt. Sie sind fast durchweg von bewunderungswerter Schärfe und gestatten genauestes Studium der Pinselführung. Wo der Umfang des Originals zu starker Verkleinerung zwang, und bei allen besonders wichtigen Bildern sind außerdem Detailaufnahmen gegeben, die die Handschrift des Meisters trefflich zeigen. Auch die Farbenholzschnitte, an denen die édition de luxe besonders reich ist, übertreffen jetzt alles, was auf diesem Gebiet sonst in Japan geleistet wird. Sie wollen — im Gegensatze zu manchen anderen japanischen Holzschnittnachbildungen, die kein Bedenken tragen, die Originale im Interesse ihrer Wirkung als »Kunstblatt« zu »verschönern« — nichts weiter als Reproduktionen sein und das Original mit allen seinen Härten möglichst treu wiedergeben. Ganz besonders gelungen scheinen mir die Holzschnitte nach den Fusumadekorationen von Tanyū im Nijōpalaste und nach dem Wachtelschirme des Mitsuoki in der Sammlung des Vic. Fukuoka. Dagegen kann ich mich nicht entsinnen, daß die köstliche Landschaft von Sesson in der Sammlung des Marquis Satake einen so häßlichen gelben Papierton zeigt, wie in der Nachbildung des 4. Bandes. Gegen die Auswahl der Tafeln habe ich kaum Einwendungen zu machen. Denn daß die Gemälde des 6. und 7. Bandes gegen die älteren kräftig abfallen, daran ist die Malerei der ausgehenden Tokugawazeit, nicht Herr Tajima und seine Mitarbeiter schuld, und daß einzelne Meister allerersten Ranges, wie Sesshū, Motonobu, Kōrin etwas dürftig vertreten scheinen, erklärt sich einfach aus dem Vorhandensein der prächtigen Sonderpublikationen, die das Shimbi Shoïn diesen Heroen gewidmet hat. Unvermeidlich waren natürlich Wiederholungen von Werken, die schon in dem älteren Shimbi Taikwan und anderen Publikationen derselben Firma, der Zeitschrift Kokkwa usw. veröffentlicht sind. Aber selbst diese alten Bekannten sehen in der neuen fast durchweg wesentlich besseren Wiedergabe sehr verändert aus. Und die Zahl der ganz neuen Erscheinungen ist immerhin überraschend groß. Nur wer Art und Zahl der japanischen Sammlungen kennt, kann ermessen, welche wahrhaft herkulische Arbeit Tajima und seine Mitarbeiter geleistet haben müssen, um dieses Material zu vereinigen. Das gilt ganz besonders von den beiden chinesischen Bänden, die mir überhaupt den Höhepunkt des Werkes zu bilden scheinen. Namentlich der 9. Band enthält eine Fülle noch nie veröffentlichter und ganz herrlicher Dinge. Die chinesische Abteilung des Tōyō Bijitsu Taikwan, die auf fünf Bände berechnet ist, wird sicherlich dazu beitragen, der chinesischen Malerei, die zu den köstlichsten künstlerischen Gütern der Menschheit gehört, endlich auch in Europa die Achtung und Liebe zu erringen, die ihr wahrlich gebührt. Der Text fährt fort die Lobeserhebungen zu verdienen, die ich ihm in meiner früheren Besprechung widmen konnte, und mit Druckfehlern geschmückt zu sein. In den letzten Bänden ist er außerordentlich verkürzt, weil die sehr lobenswerte Absicht besteht, dem vollendeten Werke einen besonderen Textband — hoffentlich in einem vernünftigen Format — beizugeben. Als einzigen noch unerfüllten Wunsch wieder-

hole ich, daß alle Holzschnittafeln auch in Photographie gegeben werden sollten.

Die Tafeln der englischen Ausgabe sind dieselben wie die der japanischen und zeigen dieselben Vorzüge. Der Text, der für die japanische Abteilung (Bd. 1—7) in einem besonderen Bande zusammengefaßt und von Prof. Ōmura redigiert ist, hat mit dem vortrefflichen Originale der japanischen Ausgabe sehr wenig gemein, was ich bedaure, aber angesichts des geringen Interesses der Europäer und der kolossalen Übersetzungsschwierigkeiten verstehe. Ich möchte indessen noch einmal meine frühere Forderung wiederholen, daß alle Namen, technische Bezeichnungen usw. mindestens einmal in chinesischen Charakteren gegeben werden sollten. Ohne diese sind sie vollkommen sinnlos und unverständlich. Ein Fortschritt ist immerhin, daß die Sanskrit- und chinesischen Namen wenigstens auch in ihrer japanischen Lesung erscheinen.

Tōyei Shukō,, die prachtvolle Publikation des alten Kaiserschatzes Shōsōin in Nara, die ich gleichfalls schon kurz gewürdigt habe, ist heute nicht nur in der englischen wie in der japanischen Ausgabe vollendet, sondern schon vergriffen und durch eine zweite verkürzte, aber wesentlich verbesserte Ausgabe ersetzt worden. In dieser sind die weniger wichtigen Objekte, vor allem die Urkunden, weggelassen, die künstlerisch bedeutsamen Stücke wesentlich besser, zum Teil in ganz großartigen Farbenholzschnitten reproduziert worden. Von Vollkommenheit sind allerdings die Photographien mancher dieser Geräte noch recht weit entfernt, aber auch in dieser Beziehung wird sicherlich bald von den Fortschritten des Shimbi Shōin zu berichten sein. Ich wünsche gerade dem Shōsōinwerke die weiteste Verbreitung, und nicht nur bei den Freunden und Sammlern ostasiatischer Kunst. Denn was es uns bringt, sind wahrhaft klassische Werke der Gerätekunst. Sie haben so gar keinen »Stil«, weder einen chinesischen noch einen japanischen, nur den Stil ihres Materials und Zweckes, gerade was wir heute so verzweifelt suchen. Trotzdem werden wohl nur sehr wenige Exemplare des herrlichen Werkes die Reise nach Deutschland antreten. Wir werden es kaufen, wenn es eine bibliographische Seltenheit geworden ist, und das wird es sehr bald werden. Denn wie Tōyō Bijitsu Taikwan ist es nur in einer sehr kleinen Auflage gedruckt und wird nicht wieder aufgelegt.

Unter den Einzelreproduktionen des Shimbi Shōin, die oben aufgezählt sind, scheint mir die Nachbildung des ergreifenden Shaka der Sammlung Sakai, einer der wunderbarsten Schöpfungen religiöser Malerei, den Preis zu verdienen. Der Holzfarbendruck auf Seide (Plattengröße 125× 50 cm) ist vorzüglich gelungen. Auch die beiden Kōrin gehören zu den tours de force der Holzschneidekunst. Die photographisch reproduzierte ca. 12 m lange Rolle des Toba Sōjō bildet die menschliche Ergänzung zu dem Makimono mit Tierkarikaturen, das schon früher besprochen wurde. Das ganze Werk sprudelt von Leben, Witz, Erfindung und tanzt in einem künstlerischen Kleide von so göttlicher Leichtigkeit vorüber, wie eben nur der geistreichste ostasiatische Pinsel zaubern konnte. *KÜMMEL.*

LITERATUR

Der Magdeburger Dom. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der mittelalterlichen Architektur, Ornamentik und Skulptur von *Richard Hamann* und *Felix Rosenfeld.*

Unter diesem Titel kündigt der Grotesche Verlag ein Werk an, dem im Prospekt eine große und vielseitige Bedeutung zugesprochen wird. Diese Bedeutung besteht in der Tat, sie rechtfertigt diese Vorbesprechung. In der Hauptsache enthält das Buch einen Abdruck der Aufsätze Richard Hamanns, die im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen 1909 unter dem bescheidenen Titel: »Die Kapitelle im Magdeburger Dom« erschienen sind, in der gleichen Ausstattung, vermehrt um wertvolle Anmerkungen, Nachträge und Abbildungen. Diese Arbeit weist der Forschung über die Geschichte der mittelalterlichen Architektur neue Wege; die Fülle der Beobachtungen und Probleme wird eine lebhafte Diskussion hervorrufen; ein jeder, der in diesem Gebiet arbeitet, wird künftig zu dieser Arbeit Stellung nehmen müssen. Die Leistung Hamanns erscheint in besonderem Licht, wenn man bedenkt, daß er sich auf ein ihm bisher völlig fremdes Gebiet begeben hat. Ein besonderes Verdienst ist das reiche Abbildungsmaterial. Hamanns Initiative ist es zu verdanken, daß der Dom mit allen Details durch Stoedtner photographiert und somit ein mustergültiges Vorbild für die Aufnahme mittelalterlicher Architektur geschaffen ist.

Eine willkommene Ergänzung bildet der Aufsatz Felix Rosenfelds »Die Quellen für die Geschichte des Dombaues«, dessen Resultate zum Teil in den Magdeburger Geschichtsblättern bereits veröffentlicht sind, die hier, um ein genaues Verzeichnis des urkundlichen Materiales erweitert, aus ihrem Versteck gezogen werden. Er enthält das Beste, was bisher über die Baugeschichte des Domes gesagt ist.

Der Entschluß der beiden Verfasser, ihre Forschungen in Buchform leichter zugänglich zu machen, verdient den Dank und die Unterstützung der Fachgenossen. *B. M.*

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXXV. Von Prof. Dr. *G. Voß.* Mit 26 Tafeln und 73 Abbildungen im Text. — Heft XXXVI. Herzogtum Sachsen-Meiningen, Amtsbezirk Wasungen. Von *G. Voß.* Mit vier Tafeln und 107 Figuren im Text. Jena 1910, Verlag Gustav Fischer.

Dieser Band der thüringischen Denkmälerinventarisation behandelt den Meiningischen Bezirk Salzungen. Er rechtfertigt, was man nach dem Vorgange der vielen früheren Abteilungen erwarten durfte. Der Text stammt wiederum nicht aus einer Feder allein. Professor Voß bearbeitete die Kapitel, welche der Beschreibung und Untersuchung der Kunstdenkmäler gelten, und somit natürlich den weitaus größten Teil des Buches, während die geschichtlichen Abschnitte der Fürsorge von Professor Dr. L. Hertel in Hildburghausen überlassen wurden. Gemeinsam ist beiden Textbearbeitern die Eindringlichkeit des Studiums und die Schärfe des Urteils. Von den historischen Abschnitten verdient vorzugsweise die allgemeine Geschichte des Bezirkes und die der Stadt Salzungen Beachtung. Hertel hat auch die Untersuchung der alten Ortsanlagen und ihrer Befestigungen ausgeführt, Burgenuntersuchungen gemacht und dergleichen mehr. Von den kunstwissenschaftlichen Abschnitten steht im Vordergrunde die Beschreibung der Denkmäler der Stadt Salzungen, wiewohl ihrer nicht eben viele sind. Von andern Teilen hebe ich den über Schloß Altenstein hervor, den über Frankenberg, über die Kirche von Frauenbreitungen, mit den darin enthaltenen eindringlichen Untersuchungen über den dortigen Flügelaltar, der seinerzeit eine Zierde der kunstgeschichtlichen Ausstellung in Erfurt bildete. Weiter erregt Liebenstein Interesse, ferner das Kapitel über das Dorf Oberellen, das über Schweina usw. Anzuerkennen ist in dem ganzen Buche die Fürsorge, die der Analysierung der Orts- und Burganlagen zuteil geworden ist — besonders letztere kommen bekanntlich in den Inventaren oft nur allzu schlecht weg; außerdem gedenke ich der verdienstlichen Hervorhebung der Dorfkirchen und der Friedhofdenkmäler. — Die Illustrierung ist so reich wie in wenigen dieser Bände bisher. Die Textabbildungen sind nur teilweise nach Photographien autotypiert, sehr viele statt dessen in Zeichnung gegeben, die

unter der sachgemäßen Anleitung des Wissenschaftlers die Vorzüge künstlerischer Ausgestaltung bewahrt haben. Dazu kommen zahlreiche architektonische Aufnahmen, Lagepläne, Grundrisse, Schnitte, wie man sie innerhalb eines solchen Werkes zu erwarten berechtigt ist. Die vielen Einschalttafeln sind z. T. in Lichtdruck, z. T. in Zinkätzungen ausgeführt. Auch hier sehen wir eine Menge von Zeichnungen, die gleich den anderen von dem bewährten Mitarbeiter des Gesamtwerkes Georg Lilie gefertigt sind. Eine technisch genügende, zweck- und sachgemäße Illustrierung versteht sich ja eigentlich für eine Publikation von solcher Bedeutung von selbst. Ich hebe sie aber um deswillen noch besonders hervor, weil die thüringischen Denkmälerbeschreibungen sich durch diese Vorzüge von denen so mancher anderen Gegenden, wie z. B. der unmittelbar benachbarten provinzial-sächsischen Bezirke, rühmlich unterscheiden. — Das XXXIV. Heft der thüringischen Inventarisation, welches bestimmt war, erst dem XXXV. Heft zu folgen, führt den Untertitel: *Herzogtum Sachsen-Meiningen, Amtsgerichtsbezirk Meiningen.* (Preis 20 Mark). Es enthält die Beschreibung der Landeshauptstadt und der zugehörigen Landorte. Die Hauptbearbeiter sind die gleichen wie bei dem zuvor besprochenen Lande. Außerdem sind die Historiker Doebner und Pusch, von Kunsthistorikern besonders E. Fritze beteiligt. Die reichliche Hälfte des Buches (X und 584 Seiten) nimmt der Abschnitt über die Stadt Meiningen ein. Bei ihr gelten die wichtigsten Kapitel der Stadtkirche, deren neuzeitliche Bauentwicklung auch im Bilde dargestellt wird, sowie dem herzoglichen Schlosse. Seine herrlichen Gemäldesammlungen sind ausführlich beschrieben, die wichtigsten Stücke, unter denen Perlen italienischer, niederländischer und deutscher Kunst sich befinden, auch trefflich abgebildet. Zu den interessantesten Teilen des neuesten Bandes gehören die Darlegungen über die thüringischen Schnitzaltäre des 15. Jahrhunderts, von denen 1903 auf der Ausstellung in Erfurt viele bedeutendste zu sehen waren. An die Illustrierung des vorliegenden Bandes ist höchste Sorgfalt gewandt worden. G. Lilie hat auch diesmal viele Zeichnungen geliefert. Die Lichtdrucke entsprechen jeder Erwartung. — Das Heft XXXVI vervollständigt die zweite Abteilung des ersten Bandes der Meiningischen Denkmäler, der sich nunmehr einschließlich der in obiger Titelangabe mitgeteilten Zahl von Abbildungen einer reichen Illustrierung und eines im ganzen 272 Seiten umfassenden Textes erfreut. Von ihnen entfallen auf den Bezirk Wasungen 142. Immer wieder muß man der Vorzüglichkeit dieser Inventarienhefte Anerkennung zollen. Die Gleichmäßigkeit nach allen Seiten wird durch die Befolgung des Systems der Arbeitsteilung herbeigeführt. Auch diesmal sind außer dem Herausgeber, auf den freilich weitaus der der größte Teil, nämlich die Beschreibung der allermeisten Denkmäler kommt, wieder die schon bisher tätigen Mitarbeiter beschäftigt gewesen: Professor Dr. Pusch, Schulrat Doebner, Oberbaurat Fritze, alle in Meiningen, außerdem Professor Dr. Ludwig Hertel-Hildburghausen. Letzterer ist leider im April d. J. gestorben, was im Interesse der thüringischen Geschichtsforschung lebhaft zu beklagen ist. Die Einleitung des vorliegenden Heftes stellt die Verdienste des trefflichen Forschers in das wohlverdiente Licht. — Den breitesten Raum nimmt die Beschreibung der Denkmäler der Stadt Wasungen in Anspruch. Von ihr verdient die Stadtkirche die meiste Beachtung. Gleichfalls wichtig ist die Friedhofskirche mit ihren geschichtlich wichtigen Grabmälern. Das Rathaus ist beachtenswert als malerischer Fachwerkbau. Überhaupt ist den Erzeugnissen dieser Technik auch diesmal wieder sorgfältigste Beachtung zugewandt worden. Ein ganz prächtiges Exemplar dieser Gattung ist auch das aus dem Anfange des 17 Jahrhunderts stammende Hennebergische Amtshaus, nicht minder der sogenannte Zweifelshof, das Marschalksche Damenstift, der Weyenhof. Dazu kommen zahlreiche andere öffentliche und Privatgebäude. Interessant ist die Schnitzerei eines Eckpfostens am Gasthause zum Schwan. Sie zeigt die stilisierte Gestalt eines Mannes mit Partisane. Sehr ähnlich kehrt dieselbe Figur an einem Hause des zum gleichen Bezirke gehörenden Ortes Oberkatz wieder. Das Entstehen der letzteren ist auf 1709 datiert. Es wäre interessant, der weiteren Verbreitung und dem Sinne dieser merkwürdigen Verzierung nachzugehen. Besonderes Interesse hat beim Kapitel Wasungen endlich noch die Beschreibung der Burgruine Maienluft. — Für die Inventarisationen der Landorte ist die Beihilfe der Pfarrämter in Anspruch genommen worden. Gewiß eine dankenswerte Idee, da durch sie die Teilnahme der für die Landbevölkerung wichtigsten Kreise rege gehalten wird. Verschiedene Kapitel bieten besonderes Interesse. So Bonndorf mit der prähistorischen Disburg, Öpfershausen mit seinen Epitaphien, Roßdorf mit seiner wertvollen Kirche und seinen geschichtlich bedeutsamen Gräbern, Schwallungen mit seinen Holzfachwerkhäusern, endlich das Kloster Sinnershausen. In einer jetzt im Garten aufgestellten Steinfigur des 14. Jahrhunderts will der Herausgeber den Stifter des Klosters erkennen. Ohne dem geradehin zu widersprechen, möchte ich doch die Vermutung äußern, daß es sich eher um einen Lesepulthalter handeln möchte, und zwar um einen nahen Verwandten des berühmten pulthaltenden Diakons im Naumburger Dome. Die einstige Beliebtheit dieses Werkes geht daraus hervor, daß eine Nachbildung sich auch in der S. Martinskirche zu Heiligenstadt (Eichsfeld) befindet. — Daß das Heft die Naturdenkmäler mit berücksichtigt, verleiht ihm noch erhöhten Wert. *Dr. C. Doering-Dachau.*

Die Nationalausgabe von Michelangelos Werken. Die Florentiner Zeitung »Il Marzocco« gab jüngst einige interessante Details über die bevorstehende Nationalausgabe der Werke Michelangelos, die binnen kurzem unter den Auspizien der italienischen Regierung und unter der Leitung von drei hervorragenden Gelehrten und Kunstkritikern publiziert werden soll. Corrado Ricci, Guido Biagi und Giovanni Poggi sind als Herausgeber dieser Ausgabe vorgesehen, die 5 Bände umfassen wird. 3 Bände werden Briefe enthalten, während die übrigen den Gedichten Michelangelos gewidmet sind, die mit kritischen Noten und weiter von Dokumenten begleitet werden sollen. Letztere werden die Kontrakte zwischen dem Meister und seinen Auftraggebern und manche unpublizierte Daten enthalten, die frisches Licht auf Michelangelos Leben und Arbeit werfen werden. Viel Material für diese Monumentalpublikation ist den Buonarroti-Archiven in Florenz entnommen. — Was die Briefe betrifft, so ist zu bemerken, daß, während Michelangelos eigene Briefe zum größten Teil bereits publiziert sind, die an ihn gerichteten, in allem ungefähr 800 an der Zahl, in der Tat unbekannt sind. Unter seinen Korrespondenten sind zu nennen: Franz I., Cosimo I. von Medici, Katharina de' Medici, Sebastiano del Piombo, Jacopo Sansovino, Francesco da San Gallo, Giorgio Vasari und viele andere. Dieser Teil der Ausgabe, der wie alle übrigen Teile von ausführlichen Anmerkungen begleitet sein soll, wird zweifellos das höchste Interesse erregen. Die Florentiner denken übrigens jetzt auch daran, eine »Raccolta Michelangiolina« nach dem Vorbilde der »Raccolta Vinciana« herauszugeben. Die letztere, die der Senator Beltrami vor einigen Jahren in Mailand gegründet hat, genießt bekanntlich ein hohes Ansehen. *M.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 4. 28. Oktober 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

RHEINISCHES KUNSTLEBEN

(Köln. — Der Sonderbund und seine Ausstellung. — Das Elberfelder Stadtjubiläum.)

Das rheinische Volkstum hat in den letzten Jahren oft scharfe Kritiker gefunden. Die Zeit ist vorüber, da Niedersachsen und Märker den Westen um seine größere geistige Beweglichkeit, die hemmungslose Lebenslust, die Freude am Spiel nicht als Wiedergabe, sondern als Verschleierung des Lebens, beneideten. Vielen gilt jetzt der Westen als zu satt. Er ist zu reich geworden. Jugendfrische findet man eher im Neuland als in traditionellen Hochburgen des Wohllebens. Wohl regt sich allenthalben im Rheinland die Sehnsucht nach einer neuen reicheren Kunstkultur, als sie im Geist des »Malkastens«, der bekannten Düsseldorfer Künstlervereinigung und den außerhalb Kölns nur verurteilten Kölner »Blumenspielen« ihre Ausprägung gefunden haben. Das Düsseldorfer Schauspielhaus der Frau Dumont und die Erfolge junger rheinischer Dichter wie Herbert Eulenburgs und Wilhelm Schmidtbonns weisen neue Wege auf reingeistigem Gebiete. Aber das ist gewissermaßen alles Sezession; das offizielle Kunstwesen, vor allem wo es den sichtbarsten Ausdruck, in der Architektur, findet, ist konservativer als anderswo in Deutschland. Den Fremden, der zu Schiff von Mainz ankommt, begrüßen jetzt neben den grauen Domtürmen und dem Dächergewirr des heiligen Köln die mächtigen bergfriedartigen Brückentürme im »strengromanischen« Stil der neuen Posener Kaiserpfalz, die Schwechten den wundervoll geschwungenen eisernen Bogen der neuen Dombrücke angeflickt hat. Kreuzgangmotive und mittelalterliche Zinnen, schießschartenartige Fensteröffnungen und alle Romantik aus »des Knaben Wunderhorn« in Verbindung mit den gigantischen Leistungen moderner Ingenieurkunst! Ein Volk von Träumern? Aber es ist doch auch die Stadt der Gasmotoren und der Kabelwerke, der weltumspannenden Bankhäuser und ein durchaus modern geleitetes Gemeinwesen! Hier ist doch nicht ewiger Fasching... Diese durch und durch verfehlte Brücke spannt sich wie ein Symbol der Maskeradenhaftigkeit, wie die lügnerische Vorspiegelung einer durchaus nicht mehr stilentbehrenden Periode moderner Architektur über den sich ewig verjüngenden Fluten des schönsten deutschen Stromes. Hier in Köln beginnt das Gebiet des Niederrheins, wo an der Stelle verfallender oder stilgerecht ausgebauter Burgruinen die Hochöfenanlagen rheinischer Industriebauten die Ufer begleiten. Nicht lange mehr und die von Billings Meisterhand architektonisch ausgestaltete Rheinbrücke von Duisburg-Homberg, ein Bauwerk *unserer* Zeit, *unserer* Kunst begrüßt den Dampfer auf der Fahrt nach Rotterdam. Hier am Niederrhein, in der Nachbarschaft der Westfalen und Holländer, herrscht ein strafferer und strengerer Geist, der es doch wiederum versteht, das Leben in eine engere Verwandtschaft zur Kunst zu bringen, ein Geist, der frohem Genuß durchaus nicht abgeneigt ist, dem aber nur traditionelle Kalendertage den Mummenschanz der Fastnacht bringen. Wer scharf zusieht, wird gerade im Kunstleben Düsseldorfs, das örtlich ganz zum Gebiete des Niederrheins gehört, immer wieder den mehr oder minder scharfen Zusammenprall der alten vergilbten Rheinromantik von den oberen Ufern mit *dem* bemerken, was ich die niederrheinische Gesinnung nennen möchte. Es ist nicht dasselbe, was anderwärts Akademien und Sezessionen trennt. Viel mehr Örtliches, kaum den Streitern selbst bewußt, spielt herein und schafft Gegensätze. Diese »niederrheinische Gesinnung« — und ich fasse den Ausdruck in viel weiterem Sinne als in einem auf Künstlerstreit beschränkten — muß mehr und mehr auch das Rheinländertum der mittleren und oberen Rheinufer durchdringen, soll nicht die Kultur dieser so gesegneten, über alles schönen Landstriche eine rückständige und durch pseudoromantische Kunstgriffe sogar abstoßende werden.

Auf die unglückliche Kölner Brücke muß noch einmal zurückgekommen werden. Als Schwechtens Entwürfe vor etwa drei Jahren in der Akademieausstellung in Berlin auftauchten, erregten sie bei den Freunden des herrlichen Kölner Stadtbildes allgemeines Befremden. Zeitschriften wie Avenarius' »Kunstwart« und viele andere, auch die »Grenzboten«, griffen mit heftigen Worten die Kölner an, daß sie diesen Frevel zulassen konnten. Und was erwiderten die Kölner? »Die Brücke ist nicht von der Stadt erbaut, sondern als Eisenbahnbrücke fiskalisch. Wir haben alles getan, zu verhindern. Wendet Euch an den Herrn Minister der Eisenbahnen.« Mit um so größerem Befremden wird man jetzt die Nachricht lesen, daß auch an die Stelle der sogenannten Schiffsbrücke, die längst nicht mehr den Anforderungen des Verkehrs genügt, eine neue *städtische* Fußgängerbrücke

treten soll und daß an der Spitze der Richter des neuen Preisausschreibens eben wieder Herr Schwechten steht. Unter den übrigen Namen vermißt man die berufensten und vor allem jene, von denen eine fortschrittlichere Tendenz zu erwarten wäre. Der »Kölner Klüngel« hat wieder einmal einen stolzen Triumph errungen. Möge man ihm auf dieser neuen Brücke ein Denkmal in Erz errichten!

Eben dieses Köln hat Museen, deren Fortschreiten durchaus neuzeitlichem Streben entspricht, an deren Spitze Männer stehen, die mit allen Kräften nicht nur an der Erweiterung des Museumsbestandes arbeiten, sondern die über die Museumsmauern hinaus an kulturellen Aufgaben den lebhaftesten Anteil nehmen. Dasselbe Köln, das für seine Museen Werke von Liebermann, Slevogt, van Gogh erwirbt, erbaut Brücken, die schon uns Zeitgenossen wie geisterhafter Spuk berühren und die den Nachkommen gewiß nicht den Bauwillen der mächtigsten rheinischen Stadt zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts verkörpern werden!

* *
*

Wenn etwas geeignet erscheint, die »Existenzberechtigung« des neugegründeten, am Rhein vielbesprochenen und vielgeschmähten »Sonderbundes westdeutscher Künstler und Kunstfreunde« zu beweisen, so ist es der Fall Schwechten. »Der rheinische Westen sucht wieder den lange verlorenen Zusammenhang mit dem lebendigen Kunstwillen unserer Zeit.« So heißt es im Einladungsschreiben. Der Sonderbund ist an sich schon ein Protest gegen die Dombrücke als Symbol einer absterbenden, mit gewaltsamen Mitteln am Leben erhaltenen archaisierenden Kunstweise. An seiner Spitze stehen nicht nur die besten der jüngeren Düsseldorfer Künstlergeneration — genannt seien Deusser, Clarenbach, Bosselt — sondern auch Männer, deren Namen schon ein Programm bedeutet, wie Osthaus-Hagen und Wichert-Mannheim. Der Sonderbund steckt noch in den Kinderschuhen und noch mehr in den Kinderkrankheiten, das läßt seine Ziele oft undeutlich erscheinen. Die etwas outrierte Modernität seiner ersten großen Ausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast, die zu Mißverständnissen führende Stilistik seiner offiziellen Kundgebungen ist geeignet, Kurzsichtige kopfscheu zu machen und Wohlwollende ihm zu entfremden. Es ist meine feste Zuversicht, daß der Sonderbund, ist erst seine Organisation gefestigter, die Zahl seiner Mitglieder gewachsen, dies alles überwinden und zu einem bedeutsamen Faktor nicht nur des rheinischen Kunstlebens sich gestalten wird.

Die diesjährige Sonderbundausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast will mit besonderem Maß gemessen werden. In Düsseldorf selbst hat sie Empörung erregt: beim einheimischen Publikum, das in keiner Weise auf die neuartigen Erscheinungen der Matisse-Gruppe vorbereitet ist, und bei den Künstlern, die man nicht zur Beschickung aufgefordert hat. Und das sind gar viele. Aber die Leitung besitzt gar nicht den Ehrgeiz, allen gefallen zu wollen. Sie hat sich ganz andere Ziele als die sonst an dieser Stelle stattfindenden »Deutschnationalen Ausstellungen« der Düsseldorfer Künstlerschaft gesteckt. In ganz loser Verbindung mit den Leistungen der Düsseldorfer wollte sie — die Künstler zu ihrer eigenen Belehrung — einen Durchschnitt durch das heutige Kunstwollen geben und eben aus diesem Grunde war die Teilnahme der Pariser unerläßlich. Daß nun eine von Künstlern wie Hofer, Haller, Matisse und Othon Friesz beschickte Ausstellung gerade im Herzen Rheinlands, in derjenigen Stadt stattfindet, die allein schon durch den leichtherzigen Verzicht auf einen Peter Behrens ihre antimoderne Gesinnung verraten hat, ist von einer gar nicht hoch genug zu bewertenden Bedeutung. Und der Erfolg gibt den Veranstaltern recht: nicht nur ist die Zahl der Sonderbundmitglieder in stetem Wachsen begriffen, auch die Zahl der Verkäufe hat bereits eine von niemand erwartete Höhe erreicht. Soll man sich darüber beklagen, daß die reichen rheinischen Industriellen, nachdem sie lange, lange Jahre die wohlgepflegte von Kunstvereinen gehätschelte Salonkunst in ihre Wohnungen einließen, nunmehr die von warmem Naturempfinden überquellenden Gemälde der Bretz und Clarenbach oder die so geschmackvoll gefärbten Akte von Hofer erwerben?

Die äußere Anordnung der Ausstellung ist in hohem Grade bewundernswert. Die Gemälde sind mit einem Feingefühl für Format und koloristische Wirkung gehängt, die man in diesem Jahre etwa in der Berliner Sezession vergeblich sucht. Die Ausstellung der Skulpturen ist einfach mustergültig: ich denke besonders an den hellen Rundsaal mit den feierlichen Werken von Georges Minne, Haller, Barlach und anderen, in den von rechts und links die starken ungebrochenen Farben der Pariser und der »Münchner Russen« hineinjubeln. Das hat viel mehr als Stil, das hat Eigenart und Charakter und bleibt dem Besucher unvergeßlich. Ebenso haben die Skulpturen Rudolf Bosselts, unter denen die Büste von Dr. Niemeyer (Bronze) und die weibliche Figur in Gips hervorragen, durch verständnisvolle Aufstellung in einem isolierten Raume in ihrer Wirkung noch gewonnen. Auch Max Liebermann, den man etwas demonstrativ zum Ehrenmitglied des Sonderbundes gewählt hat, ist durch eine kleine Sonderausstellung neuester Schöpfungen ausgezeichnet, unter denen die neue Fassung des Simson und Delila-Motivs das meiste Interesse erregt, ohne daß sie die alte, die jetzt im Städel zu Frankfurt hängt, in Vergessenheit bringen könnte. Von den Düsseldorfer Malern ist zu sagen, daß sie schon durch die Erweiterung des Stoffgebietes ihren künstlerischen Ehrgeiz beweisen: Deusser, der Maler der Kürassiere und Alleen, bringt einige ausgezeichnet gesehene graudunstige Architekturbilder aus seiner Vaterstadt Köln; Clarenbach hat den Winterbildern für eine Zeitlang Valet gesagt und den Frühling am Niederrhein aufgesucht; der junge Walter Ophey bringt süditalienische Stimmungen in einer an den Neo-Impressionisten geschulten Manier. Der Stilist der Gruppe, Julius Bretz, den ein sonderbares Mißverständnis des Katalogvorwortes zu den Impressio-

nisten rechnet, obschon seine Art am ehesten an Thoma und Haider erinnert, bringt höchst eindringlich gesehene Landschaften von strenger Zeichnung und etwas trockenem aber eigenwüchsigem Kolorit. Die bereits populär gewordene »Mühle« ist in den Besitz des Museums zu Barmen übergegangen. Bretz, einst kaum beachtet, wächst mehr und mehr zu einem der wichtigsten Vertreter von »Neu-Düsseldorf« heran; wenn einer geeignet scheint, die in öde Konvention ausgeartete einst so zukunftsreiche »niederrheinische Landschaft« mit holländisch-belgischem Einschlag zu überwinden, so ist's Bretz.

Das größte Interesse unter kritischen Besuchern erregt aber doch wohl der äußerst geschlossen wirkende Saal, dem Karl Hofer-Paris das Gepräge gibt. Mit ihm sind dort der Stuttgarter Brühlmann, die Badenser Freyhold und Wieck vertreten. Die Kunst Cézannes, der leider selbst mit keinem Werke vertreten ist, durchdringt die Produktion dieser Jüngstdeutschen und gibt ihnen Skelett und häufig auch Fleisch und Blut. Hofer wünscht man naive Betrachter. Der Wissende erschrickt ein wenig, wenn er außer Cézanne und Hans von Marées auch noch Greco, und zwar sehr viel Greco-Niederschlag in seinen jüngsten Schöpfungen bemerkt. Der »Knabe mit der Trikolore« erscheint am glücklichsten. Brühlmann wirkt streng, aber in der Farbe gar zu dürr und asketisch. Wieck entzückt mit einigen äußerst feinen, duftigen Blumenstücken. Ein Temperabild »Frauen« von Werner Heuser in Rom läßt von diesem wenig bekannten Maler noch Bedeutendes erwarten.

Von den Franzosen ist zu sagen, daß die Auslese etwas willkürlich erscheint. So willkommen einige gute Werke von Cross und Signac sind, wichtiger wäre es doch gewesen, gerade hier die Zentralsonne zu entzünden, von der so viele Gestirne ihr Licht leihen: Cézanne und van Gogh hätten mit einigen Werken, die man ja auch deutschem Privatbesitz entleihen konnte, nicht fehlen dürfen! Statt dessen finden wir die Dekorativen Vuillard, Roussel und Bonnard mit durchaus erfreulichen Werken und eine interessante Gruppe jungfranzösischer Landschafter, die zum erstenmale geschlossen in Deutschland auftreten: Vlaminck, Braque, Dérain, Othon Friesz, Guérin, die alle einig sind in der Hinwendung zur koloristisch-dekorativen Vereinfachung. Henri-Matisse schließlich führt als Chorführer mit linear-wuchtigen und farbig klingenden großen Gemälden, die das Folkwang-Museum in Hagen lieh, den korybantisch lärmenden Troß der russisch-slavischen Kolonie in München an: die Hauptnamen sind hier Alexej von Jawlensky und W. Kandinsky.

Drei Deutsche müssen noch zum Schluß genannt werden, die viel ernster zu nehmen sind als die experimentierenden Münchner: Christian Rohlfs, Emil Nolde und Heinrich Nauen. Nauen ist Rheinländer, aus Krefeld gebürtig; Rohlfs gehörte noch vor kurzem zur Künstler-Kolonie des Hagener Museums; Nolde lebt in Friedenau und ist hauptsächlich durch Berliner Ausstellungen bekannt geworden. Gemeinsam ist ihnen allen die gesteigerte Farbigkeit, die bei Nolde bis zum Erstreben der Wirkung alter Glasmalerei geht. Von Nauen weiß ich wohl, daß die hauptstädtische Kunstkritik fast einmütig sein Schaffen ablehnt, mit einer Feindseligkeit beinahe, die an vergangene Zeiten kunstkritischer Prozeßführung erinnert. Auch in Düsseldorf scheint es ihm nicht beschieden zu sein, mit den beiden Landschaften aus Visé in Belgien seiner Kunst viele neue Freunde zu schaffen. Es schien eine Zeitlang, als ob es Nauen trotz ehrlichstem Streben (und bei mancher Verirrung, zu der ich seine neuesten Radierungen rechne) nicht gelingen wollte, den übermächtigen Einfluß Vincent van Goghs abzuschütteln. Die neuesten Produktionen, zu deren glücklichsten die leider nicht im Sonderbund vertretenen Blumenstücke zählen, zeigen jedoch ein so mächtiges Erstarken seiner Fähigkeiten, das große zur Zeit in Paris ausgestellte Bild der »Ernte« ein so entschiedenes Drauflosgehen auf einen neuen Monumentalstil, der aufs Glücklichste formale Wirkung mit üppigem und doch geschmackvoll gebundenem Farbenreichtum verbindet, daß das Zutrauen eines kleinen Kreises von Kunstfreunden zu diesem eigenwilligen, das Höchste erstrebenden Künstler nicht ungerechtfertigt erscheint. Auch hier heißt es: »Qui vivra, verra«.

* * *

Die Stadt Elberfeld konnte im vergangenen Sommer ihre Dreijahrhundertfeier begehen. Man hat ein Volksfest im edelsten Sinne daraus gestaltet. Wenn hier, sei es auch nur in kurzem Abriß, davon gehandelt werden soll, so liegt das an der rühmenswerten Heranziehung der bildenden Künste. Man hat Fresken schaffen, einen monumentalen Brunnen aufstellen, zahlreiche Geschenke dem städtischen Museum zugehen lassen. Das Museum selbst schließlich, dem Friedrich Fries mit so vielem Gelingen in wenigen Jahren eine bedeutsame Stellung geschaffen hat, eröffnete eine geradezu überraschende Ausstellung aus Elberfelder Privatbesitz, die dem weitsinnigen Kunstgeschmack der Aussteller das schönste Zeugnis ausstellte. Vor allem war es die Sammlung des Geheimrates C. A. Jung — man hatte, nach Kojen geordnet, den einzelnen Sammlungen den Zusammenhang gewahrt — die wie schon auf der in der Kunstchronik besprochenen »Französischen Ausstellung« durch die seltene Qualität der Kunstwerke den angenehmsten Eindruck hinterließ. Da traf man Werke von Constable und dem 1843 gestorbenen Franzosen Georges Michel (der im Louvre durch eine unvergeßliche Landschaft von rembrandtischem Effekt vertreten ist), von Corot und Diaz, von Schleich und Spitzweg, Böcklin und Stuck, von Schuch eines seiner schönsten Stilleben, von Liebermann »die Ziegenhüterin« von 1889, von Uhde eines der Kinderbilder, einen herrlichen tiefgestimmten »Thorweg« von Jakob Maris und noch manches andere erlesene Kunstwerk. Ein jüngerer Sammler, Herr Adolf Simons, hatte sich bewußt der Pflege Neumünchner Kunst zugewandt und zeigte vortreffliche Werke von Seyler, Landenberger, Leo Putz, Püttner, Weisgerber, Erich Erler, Fritz Osswald u. a. Derselbe Kunstfreund schenkte dem Museum zwei große Vitrinen, gefüllt mit edelstem Kopen-

hagener Porzellan, Statuetten, Tierskulpturen, Vasen und bemalte Teller, teilweise zum erstenmal nach Modellen ausgeführt, die Herr Simons gemeinsam mit dem Direktor im Vorjahre in der Königlichen Porzellanmanufaktur in Kopenhagen ausgewählt hatte. Andere Elberfelder, mehr der alten Kunst zugewandt, hatten dem Museum Gemälde von Jakob van Ruisdael, Simon de Vlieger und Albert Cuyp, Molenaer und H. M. Sorgh zugewandt. Der große Cuyp, eine Ansicht von Amersfort mit Schafherde zur Rechten, nimmt als Frühbild besonderes Interesse in Anspruch. Unter den sonstigen Geschenken seien noch erwähnt die berühmte Sammlung alten Porzellans von Frau Emilie Weyerbusch, die in einem besonderen Raume Aufstellung gefunden hat, Rodins »schreitender Mann« in Bronze, Landschaften von Claude Monet und Signac. Freiherr August von der Heydt, der bekannte Elberfelder Mäzen, hätte der Zuneigung für seine Vaterstadt keinen schöneren Ausdruck geben können, als durch die Stiftung von Bernhard Hoetgers »Gerechtigkeitsbrunnen« für einen öffentlichen Platz Elberfelds. Hoetger, der geborene Westfale, der so lange in Paris gelebt und sogar Rodins Anerkennung gefunden hat, mag für seine bevorstehende Übersiedelung nach Deutschland keinen besseren Beginn sich wünschen, als diesen Auftrag, dessen glückliche Lösung seiner herben Kunst zahlreiche neue Freunde zugeführt hat. Drei mittelalterlich stilisierte Löwen tragen das Wasserbecken mit dem Bibelwort als Umschrift: »Des Gerechten Mund ist ein lebendiger Brunnen«. Auf diesem Unterbau erhebt sich in Bronze die Gestalt eines jungen Weibes mit unbekleidetem Oberkörper, das in ekstatischer, hinreißender Gebärde beide Arme ausbreitet, Gerechtigkeit von der Gottheit herabzuflehen.

• Eben hat man auch Tuaillons machtvollen Kaiser auf der Kölner Dombrücke enthüllt. Sollte die Ära der schlechten Denkmäler am Rheine wenigstens vorüber sein? Mit Hoetgers Monumentalbrunnen und mit seiner ganzen städtischen Kunstpolitik hat Elberfeld, das kann ohne Übertreibung gesagt werden, dem Rheinlande und darüber hinaus allen deutschen Landen ein herrliches Beispiel gegeben. *Walter Cohen.*

AUSSTELLUNGEN

Leipzig. Man bekommt nicht sehr häufig größere Ausstellungen französischer Kunstwerke zu sehen und unsere Museen bergen nicht allzuviel Werke aus den großen Zeiten der französischen Malerei, um so verdienstvoller ist eine Vorführung wie die vom Leipziger Kunstverein veranlaßte Ausstellung von Bildern französischen Ursprungs des 18.—20. Jahrhunderts, die eben eröffnet worden ist. Das Thema ist zu umfangreich, als daß es in dem gegebenen engen Rahmen erschöpfend behandelt werden könnte, die Ausstellung kann im wesentlichen Andeutungen geben. Man darf getrost sagen, daß eine solche Fülle von Anregungen, wie sie durch die gegenwärtige Ausstellung geboten ist, selten in den Räumen des Kunstvereins zu sehen war. Allerdings ist ja ein Hauptmeister wie *Manet* so gut wie gar nicht vertreten. Von Künstlern des paysage intime spricht allein *Corot* etwas vernehmlicher. Auch die Meister des 18. Jahrhunderts kommen nur durch Stücke, wie sie die Gelegenheit bietet, zum Worte. Allein überschlägt man das Ganze und zieht man in Betracht, welch eine Energie und Opferfreudigkeit dazu gehört, *eine solche Zahl von guten Stücken* zusammenzuführen, so muß man sagen, daß den Veranstaltern der Ausstellung lebhafter Dank gebührt, denn es ist sehr viel des Guten und Überraschenden vorhanden. Die Porträts eines *Van Loo* und *Tocqué* wirken auch in größeren Exemplaren nicht interessant. Ganz gut ist *Nattier* mit einem Damenbildnis und *Chardin* mit einigen seiner hübschen Genrebildern zu studieren. Ausgezeichnet ist das Porträt der Mme. Servan von *J. J. David*, der »Pascha« von *Fragonard* gehört mit zu den am meisten charakteristischen Werken des Meisters. Von *Ingres* ist ein vorzüglicher weiblicher Akt ausgestellt, *Millet* dagegen ist nicht sehr bezeichnend mit einem Jägerbildnis vertreten. Welch hervorragende Rolle ein Mann wie *Delacroix* in der französischen Kunst des 16. Jahrhunderts einnimmt, wird immer nur dem klar werden, der die Louvrebilder des Meisters gesehen hat; etwas besser ist *Courbet* zu verstehen und der kraftvolle, sachliche Charakter seiner Kunst, die mit der Bezeichnung »naturalistisch« nur schlecht umschrieben wird. Obwohl die Entwicklung der französischen Malerei im 19. Jahrhundert sich nicht in so stetiger und ruhiger Weise vollzieht wie in früheren Zeiten die Kunst Italiens oder Deutschlands, schreitet sie doch vollkommen organisch und natürlich fort. Es ist evident, wie immer mehr und mehr der konzentrierteste und schlagendste Ausdruck gesucht wird, wie an Stelle der langatmigen Erzählung die scharfe Pointe tritt, wie die Farbe immer leuchtender und luftiger wird und die Form sich immer mehr löst. *Monet* ist der am leichtesten verständliche Maler des Impressionismus, der für ihn die bequemste Formel gefunden hat; die zum Teil aus der Sammlung von Durand-Ruel stammenden Bilder der Ausstellung bezeichnen ihn ganz gut. *Camille Pissarro* läßt sich am besten studieren; seine Bilder von Paris sind von unendlichem Zauber, von sehr starkem historischen und menschlichem Interesse ist dann besonders sein Bildnis von Paul *Cézanne*, des großen Vaters der allermodernsten synthetischen Malerei. Ganz vorzüglich kommt auch *Raffaëlli* zur Geltung mit zwei vortrefflichen Pariser Landschaften; daß er unter Umständen auch etwas langweilig sein kann, beweist das lebensgroße Doppelbildnis »Der Herbst des Lebens«. Die kleinen Landschaften von *Renoir* geben nur ein schwaches Bild von dem entzückend-liebenswürdigen Wesen des Meisters, der wie ein moderner Prudhon den femininen Zug französischen Wesens verkörpert. *A. Sisley* ist reiner Landschafter wie Monet, aber weniger Systematiker wie dieser. Der Begriff Impressionismus bezeichnet bei weitem nicht vollständig das wunderbare Phänomen: moderne französische Malerei; wie zu den Zeiten der Romantik neben Delacroix ein Ingres existierte, so gibt es neben Manet einen Maler wie *Puvis de Chavannes*, der Meister des modernen französischen Freskostils par excellence. Seine bekannte »Enthauptung Johannes des Täufers« ist eines seiner wenigen Staffeleibilder. Neben Puvis ist *Carrière* eine Persönlichkeit eigener Art; sein Mädchenbildnis, das mit ausgestellt ist, gehört zu den liebenswürdigen Bildern der Kollektion. Die eigentlichen Künstler sind wie anderswo so auch in Frankreich in der Minderzahl, das Feld beherrschen eigentlich doch die Akademiker. Die französischen Akademiker übertreffen die unsrigen an Routine und Geschick. Die Skizzen von *F. P. Laurens* zu den Wandgemälden im Pantheon sind allerdings ziemlich langweilig; andere Maler haben von den eigentlich schöpferischen Kräften eben so viel abgeguckt, um auf dem ersten Eindruck »modern« zu wirken; zu ihnen gehören ein *Rochegrosse*, *Réalier-Dumas* und andere mehr. Die originalschaffenden Maler Frank-

reichs haben die Bahnen eines Manet und Monet allmählich beinahe vollständig verlassen und eine Kunst ins Leben gesetzt, die mehr Wille als Tat, mehr Instinkt als formbildende Kraft in sich zu schließen scheint. Die kolossalen farbigen Phantasien eines *Gauguin* oder die feinsinnigen, halb mittelalterlich anmutenden Malereien eines *Maurice Denis* bewegen sich in einer Sphäre, die von allem Irdischen zu weit entfernt ist, um, wie man behauptet, der Anfang zu etwas neuem sein zu können, sie scheinen uns vielmehr als das Ende einer langen glänzenden Reihe. — Die Leipziger Ausstellung enthält noch eine kleine graphische Abteilung mit höchst interessanten Radierungen von *Pissarro* und den bekannten graphischen Arbeiten von *Helleu, Lepère* und *Legrand*. Einige interessante Blätter rühren von *F. Adler* her, auch von *Ph. Steinlen* sind eine Reihe von Zeichnungen ausgestellt. Die Kunst der Medaille, die Frankreich als eine Spezialität mit viel Erfolg betreibt, repräsentieren die Arbeiten von *P. Dautel, H. Kautzsch* und *Vallgren;* von ganz eigenartigem Reiz sind die stilvollen Bronzen des Belgiers *Maillol*, der bei den Primitiven in die Schule gegangen ist. Die Großplastik vertreten besonders Arbeiten von *Dalou* und *Desbois*, die sich nicht über ein gewisses Maß erheben. Unendlich viel kraftvoller ist die Bronze »Der schreitende Mann« von *Rodin*, ein Werk von ungewöhnlicher, auch bei Rodin nicht immer vorhandenen Eindrucksfähigkeit. Die Arbeiten des in Paris lebenden deutschen Bildhauers *Arnold Rechberg* endlich beweisen deutlich, wie weitreichend der Einfluß des größten modernen Bildhauers ist, im übrigen sind sie, wie vor allem der große männliche Akt, außerordentlich geschickt gemacht. Herr Rechberg ist es auch gewesen, der den Plan der Ausstellung entworfen und die aus Privatbesitz stammenden Gemälde hauptsächlich zusammengebracht hat. Da von ihm selbst demnächst in der »Zeitschrift für bildende Kunst« eine eingehendere Besprechung der Ausstellung erscheinen wird, können wir uns hier mit dieser kurzen Würdigung des interessanten Unternehmens begnügen.

× In der Kunsthandlung von **Charles de Burlet** in Berlin ist zurzeit eine große Anzahl *Zeichnungen von Ludwig Pietsch* aus alten Skizzenbüchern der sechziger und siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ausgestellt. Was man aus gelegentlichen Begegnungen mit Blättern von Pietsch schon früher stets mit Respekt festgestellt hatte, bestätigt sich auch hier: daß dieser Senior der Kunstkritik und des Journalismus von Berlin in seiner Frühzeit ein außerordentliches zeichnerisches Talent sein eigen nannte. Diese Masse von Illustrationsentwürfen, Naturstudien, Skizzen, Titelblättern, Bildniszeichnungen, von Schilderungen aus Bismarcks Stammschloß Schönhausen, aus dem Kriege von 1870 (damals für die illustrierten Zeitungen, namentlich für die Leipziger, an Ort und Stelle aufgenommen), aus Ägypten, das Pietsch im Anschluß an die Eröffnung des Suez-Kanals 1869 bereiste, aus Marokko usw. sind von einer Klarheit und Schärfe der Beobachtung, von einer Sicherheit des Striches und einer Lebendigkeit des Vortrags, die von fern geradezu an Menzel erinnern. Ohne Zweifel war unter den Zeichnern, die in den Jahren vor der Herrschaft der Momentphotographie die Bedürfnisse der Zeitgeschichte zu befriedigen suchten, Ludwig Pietsch einer der tüchtigsten, gewissenhaftesten und talentvollsten.

Dresden. Die **Trübner-Ausstellung** in der *Galerie Ernst Arnold*, Schloßstr. übt eine große Anziehungskraft aus. Zu der Ausstellung sind noch einige bedeutende Werke aus Privatbesitz hinzugekommen.

Im Barocksaal ist statt der Zeichnungen von Frau Käte Kollwitz eine interessante Kollektion Gemälde von *Alfred Lüdke*, des Münchener Landschafters, dessen Werke in den letzten Jahren durch außerordentlich feine Ausführung vielfach aufgefallen sind, neu aufgestellt.

× Die **Schwedische Sezession** (»Konstnärs-Förbundet«), die jetzt im Hause der Berliner Sezession eine große, repräsentative Ausstellung veranstaltet hat, gibt von der glänzenden Entwicklung der modernen nordischen Malerei in den letzten Jahren ein vorzügliches Bild. Die Zusammenstellung dieser Gemälde und Skulpturen beweist abermals, mit welch reifem Können die schwedischen Künstler die Anregungen, die sie aus dem Auslande nach Hause brachten, mit den Forderungen ihrer nationalen Art, Natur und Leben zu betrachten, verbinden. Sie schildern die heimische Landschaft, die Menschen ihrer Umgebung, die Tiere ihrer Wälder und Berge, die atmosphärischen und luministischen Phänomene der hellen Sommernächte, das gleißende Weiß des schwedischen Winters, die Melancholie der weiten Ebenen und Seen durchaus mit den Mitteln des jüngeren Impressionismus; aber sie wahren sich die skandinavische Besonderheit der Wirklichkeitsanschauung, das klare Gefühl für Form und Linie, den unbestechlichen Sinn für geschlossene Bildwirkung. Man sieht mit Entzücken auf dieser Berliner Ausstellung, wie *Richard Bergh* die Porträts von Karl Warburg und Svante Arrhenius und von seiner reizenden blonden Tochter gemalt hat, wie *Carl Wilhelmson* drei junge Malerinnen vor einer Staffelei gruppiert oder ein Damenbildnis in ein Interieur mit Durchblick in einen zweiten Raum setzt oder eine Anzahl Männer vom Lande vor der Kirche zeigt —: es ist vorzügliche Farbenkunst, von gründlicher handwerklicher Durchbildung, aber durchaus in den Dienst lebensprühender Menschendarstellung gesetzt. Man sieht, wie sich wirre, dämmerhafte, von hundert Verzerrungen übersponnene Gedanken Edward Munchs bei *Eugen Jansson* zu hinreißenden Visionen nächtlicher Straßen und Stadtblicke verdichten. Wie bei *Richard Lindström* und *Karl Nordström* das von Cézanne Gelernte sich zu prachtvollen, selbstherrlichen und doch unausreißbar in der Natur wurzelnden malerischen Deutungen schwedischer Landschaften klärt. Wie bei *Helmer Hertzhoff* das neoimpressionistische Mosaik benutzt ist, um das Geisterhafte, Erschauernde der nordischen Abende zu fassen, das ihn anzieht. Wie *Gösta von Hennings* mit breiten, saftigen Flächen die schrille und groteske Buntheit des Zirkus malt, aber auch bei diesen verführerischen Themen seine künstlerische Zucht nicht einen Augenblick vergißt. Wie *Liljefors* aus schweigsamer Jägervertrautheit mit Tier und Landschaft seine Erlebnisse wiedergibt, *Nils Kreuger* aus leidenschaftlichem Gefühl für bewegte Form seine Pferdebilder schafft. Alle diese Künstler wissen, daß Malerei in der reichsten Entfaltung ihrer Wirkungen nicht nur Geschmacksspiel ist, sondern eine aus tiefem Gefühl geborene Symbolik des Lebens, der ewig bewegten Schönheit der Welt durch das Mittel der Farbe. Eine Kollektion von Werken *Ernst Josephsons*, der verstorbene Begründer der Stockholmer Sezession, zeigt uns zugleich, wie sich die Entwicklung organisch weiterbildete, seitdem dieser ausgezeichnete Maler und Organisator die Tonschönheit Courbets in Schweden importierte. Eine kleinere Sammlung plastischer Werke kommt hinzu, Arbeiten von *David Erdström* und *Karl Johann Eldh*, die viel von Rodin, aber auch von der jüngeren Brüsseler Schule gelernt haben, von *Christian Erikson*, der mehr auf große Umrißwirkungen ausgeht, und einigen weniger bedeutenden Bildhauern. Das Ganze stellt sich als eine der schönsten Gaben dar, die uns das Ausland seit Jahr und Tag gesandt hat. In diesen Künstlern ist eben das, was wir in Deutschland suchen: die Verschmelzung einer individuellen Welt- und Naturanschauung mit den reifen Resultaten der allgemeinen Kunstentwicklung,

die Versöhnung germanischer Empfindung mit der großartigen Verfeinerung des formalen Ausdrucks, die wir den Franzosen danken. Es ist eine zugleich moderne und nationale Kunst.

Ausstellung moderner Kunst aus Privatbesitz im Städtischen Museum zu Amsterdam (September-Oktober). Die Sammlung moderner Kunst im Städtischen Museum zu Amsterdam erlitt vor ungefähr zwei Jahren einen schweren Verlust durch die Zurückziehung der dort ausgestellten Leihgabe van Eeghen, die dann verkauft wurde und wovon das meiste ins Ausland wanderte; so kam z. B. die Welle von Courbet ins Städelsche Institut in Frankfurt. Nur ein Gemälde, eine Landschaft von Daubigny, gelang es dem Museum damals käuflich zurückzuerwerben. Um nun die entstandenen Lücken etwas auszufüllen, überließen hiesige Sammler einiges von ihrem Besitz an moderner holländischer Kunst dem Museum leihweise; doch bleibt dergleichen natürlich ein unsicherer Besitz. Deshalb ist hier eine Kommission zur Bildung eines Stammkapitals von 100000 Gulden zusammengetreten, um von den Zinsen und einer in Aussicht gestellten jährlichen Unterstützung von seiten der Gemeinde durch Ankauf von Gemälden lebender Meister die Sammlung vervollständigen zu können; 90000 Gulden hat man schon zugesagt bekommen, doch verfallen diese Zusagen, wenn man nicht bis zum 1. Mai 1911 auch die fehlenden 10000 Gulden zusammengebracht hat. Um auf dieses lobenswerte Bestreben die öffentliche Aufmerksamkeit zu lenken und auch dem weniger bemittelten Kunstfreund die Möglichkeit zu geben, sein Scherflein zu diesem Unternehmen beizutragen, hatte die Kommission in den Ausstellungsräumen des Städtischen Museums für die Zeit vom 15. September bis 15. Oktober eine Ausstellung moderner Kunst aus Amsterdamer Privatbesitz veranstaltet, die, was die Qualität des Gebotenen betraf, den ersten Rang einnahm. In zwei Sälen waren die Gemälde untergebracht; fast die ganze eine Wand des Hauptsaales war den Franzosen gewidmet. Neues bot die Ausstellung allerdings nicht; die Sachen waren mit wenigen Ausnahmen älteren Datums und zeigten die Meister und die Sammler von keiner neuen Seite. Daß die Franzosen, wenigstens die der älteren Schule, die aus dem ersten und zweiten Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts stammen, hierzulande sehr geschätzt sind, weiß man; und daß die Holländer sich durch einen feinen Geschmack auszeichnen, ist auch bekannt; dieser Geschmack ist zwar etwas einseitig und gibt oft dem sorgfältig und sauber ausgeführten und in der Farbenskala zusammenklingenden, aber im übrigen vielleicht unbedeutenden Werke vor einem genialen, aber technisch vielleicht nicht so fertigen und in der Farbe robusteren Entwurfe den Vorzug; eine gewisse bürgerliche Ängstlichkeit ist für den Geschmack charakteristisch, und dann besteht eine ausgesprochene Vorliebe für *die* Stoffgebiete, die von den Holländern für die Kunst überhaupt erst entdeckt und stets am meisten gepflegt worden sind, die Landschaft und das Stilleben. — Daß die moderne deutsche Kunst sich hier keiner großen Sympathie erfreut, darf bei dieser Geschmacksrichtung nicht wundernehmen; ein deutsches Gemälde in öffentlichen oder privaten Sammlungen ist ein weißer Rabe; und in den Kunsthandlungen begegnet man ihr ebensowenig; und wenn mal deutsche Künstler hier ausstellen, wie im vorigen Jahre Berliner im Larenschen Kunsthandel oder 1907 Münchener bei Arti, so werden sie stets mit großer Entschiedenheit abgelehnt. Ich war darum sehr erstaunt, als ich in dieser Ausstellung auch auf ein deutsches Bild stieß; es war dies ein Werk des Cronberger Künstlers *Adolf Schreyer* (1828—1899), der durchaus nicht als ein charakteristischer Vertreter der deutschen Kunst jener Zeit gelten kann; es hing an der französischen Wand und paßte sich in Ton und Ausführung seinen Nachbarn sogar sehr gut an; dasselbe stellte in einer bergigen Landschaft an einem regnerischen Tage zwei sich auf glitschigem Wege mühsam aufwärtsbewegende Reiter dar; es war 1861 datiert. Für die Zeit zeigte es eine nicht gewöhnliche natürliche und sachliche Auffassung der Wirklichkeit und ein gesundes koloristisches Empfinden; doch war es von einem Meisterwerk weit entfernt.

Sonst war von ausländischer Kunst nur der Engländer *Swan* mit einer Löwenstudie in Wasserfarben und *Segantini* mit einem Schafscherer vertreten, einem kleinen, sehr interessanten Werke, in dem besonders der geduldige Ausdruck in dem Schafsgesicht und die schwere, massive Hand des Mannes prächtig wiedergegeben waren. Wahre Kleinode fanden sich unter den französischen Werken; so war ein Stilleben von *Fantin-Latour* — auf einem Tisch in einem Korb einige Äpfel, ein Glas Rotwein, zwei weiße Azalienstöckchen, eine Schüssel mit Apfelsinen und eine geschälte Apfelsine vor einem hellbraunen Hintergrunde — ein Werk von der höchsten Vollkommenheit; die Farbe war hier von einer Blankheit und Wärme, von einer Reinheit und Frische, daß sie das Auge beinahe wie eine Liebkosung empfand. Sehr schön war auch ein anderes Stilleben, die weißen Blüten einer Hortensienstaude; im ganzen war Fantin-Latour durch 7 Stücke vertreten. — Ein gutes Stilleben war ferner von *F. Bonvin* anwesend; im Gegensatz zu Fantin-Latour in einer dunklen Farbenskala gehalten; auch seine alte Frau am Spinnrad war eine charakteristische Probe seiner Kunst. Von französischen Stillebenmalern war ferner ein Pack rötlich-bläulich schimmernder Spargeln von *Ph. Rousseau* eine Meisterleistung. Von Landschaftern waren der duftige, zarte *Corot*, der mächtige, düstere *Courbet* und der feine und doch kräftige *Daubigny* zu bewundern; besonders wirkungsvoll war von letzterem ein Sonnenuntergang am Meere: in die dunkelblaue, bewegte See versinkt der zinnoberrote Ball; die Farbe des Meeres mit seinem stahlblauen Glanze hatte etwas Böcklinsches; weniger dramatisch, aber sehr fein empfunden war eine Mondlandschaft mit Wasser von demselben Künstler.

Interessant war ferner eine Landschaft in braunen Tönen des sonst nur als Stillebenmaler bekannten *A. Vollon:* eine Windmühle auf einer Anhöhe mit dunklem Vordergrund, sich von grauem Wolkenhimmel scharf abhebend; ein geistreiches Werkchen von sehr loser, fast flüchtiger Behandlung. Von Figurenmalern war nur *Daumier* vertreten mit einem »La lecture« betitelten, durch den geistigen Ausdruck hervorragenden Stück: zwei männliche Personen, die eine liest vor, die andere hört zu. — Von den holländischen Gemälden waren hervorzuheben zwei große Landschaften mit Kühen von *Willem Maris;* auf beiden Gemälden ist ein heißer Sommertag dargestellt, die warme Luft zittert, um die Kühe webt goldenes Sonnenlicht, dessen Glanz durch die schwül-feuchte Luft über den weiten Wiesen etwas gemildert wird. Zeichneten sich diese großen Landschaften durch breite malerische Behandlung aus, so zeigten einige kleinere Arbeiten eine mehr zeichnerisch scharfe Linienführung. Sind die Landschaften von W. Maris sehr oft von Licht förmlich durchflutet, so kennzeichnet die Werke seines Bruders *Jakob Maris* oft ein fahles Dämmerlicht; oder es ist völlig Nacht, in der nur ein unbestimmter Lichtschein von grauen Wolken die Gegenstände hervortreten läßt; oder Licht und Dunkel liegen im Kampfe miteinander; und dann ist mit Vorliebe der Moment gewählt, wo die Sonne aus einem bleiernen Himmel eben durchbricht und über die graue Landschaft

einige Lichtblitze wirft; einen solchen Fall hatten wir in der kleinen Landschaft mit dem pflügenden Bauern, einem Meisterwerkchen. Dann war noch ein Mädchen am Klavier bemerkenswert, übrigens ein sehr beliebter Vorwurf bei ihm. Von *Breitner* waren verschiedene Stadtansichten zu sehen; durch seinen aktuellen Vorwurf, das moderne Amsterdam, kontrastierte er etwas mit den übrigen Gemälden, die einen gewissen zeitlosen Charakter trugen; wenn es auch nur Häuser sind, die er malt, mit ein paar Figuren dabei, wie auf dem einen Bild, wo aus der dunklen Baugrube vorn die Gestalten der steinetragenden Arbeiter in ihren blauen Kitteln hervortreten, so fühlen wir doch hier etwas von dem Pulsschlag des modernen Lebens; auf dem erwähnten Gemälde sind die wenigen Farben — schmutzig-graue Häusermauern und braunschwarzer Baugrund — von großer Wärme und Glanz. Dieselben Gegenstände wie Breitner behandelt oft *Witsen;* so kann man sich im Städtischen Museum zu Amsterdam an zwei Amsterdamer Grachten von beiden erfreuen; auch auf der Ausstellung hatten beide zwei nahe verwandte Sujets dargestellt: Häuser in der Stadt an einem Kanal bei Schnee. Breitners Farbe ist kräftiger, das Ganze mehr malerisch empfunden, Witsen ist glatter und betont mehr die feinen Umrisse, wie das von einem Meister der Radiernadel zu erwarten ist. Zwei abseits stehende Künstler, die im übrigen nicht das geringste miteinander gemein haben, *G. W. Dysselhof* und *Marius Bauer* waren durch zwei tüchtige Arbeiten sehr gut vertreten, Dysselhof durch ein Aquariumbild von zarten aparten Farben — wie so ein Fisch atmet und sich bewegt, wie er mit dem Schwanze rudert, und die Lichtreflexe auf den silbrigen Schuppen, das ist fein beobachtet und wiedergegeben; ja man glaubt sogar in den Augen dieser Tiere so etwas wie einen geistigen Ausdruck wahrnehmen zu können. Von Bauer der Hof einer Moschee mit wartenden Kamelen von sehr sorgfältiger Ausführung. Wenn wir dann noch auf vier *Josef Israëls*, neun *Neuhuys*, vier *Mauves* und ein Porträt von *Jan Veth* hinweisen, dann haben wir die Hauptgemälde genannt. — Von den Zeichnungen und Aquarellen verdient noch eine Mutter mit Kind (Zeichnung) von *Millet* Erwähnung und ein wunderbar delikates und doch kräftiges Stilleben von *J. Voerman* (Aquarell): vor hellblauem Tapetenmuster in einem dunkelblauen Gefäß helleuchtende rotgelbe Kresse. *M. D. Henkel.*

SAMMLUNGEN

× Eine Sammlung von 280 **Aquarellen Eduard Hildebrandts**: die Originale der Schilderungen von der »Weltreise«, ist kürzlich als »Stiftung von Hermann Hoffbauer und Frau« der **Nationalgalerie** überwiesen worden und hat nun in einem Saal des zweiten Stockwerkes Aufstellung gefunden. Kommerzienrat Hoffbauer, der die Aquarelle dem Staat testamentarisch hinterließ, hat diesem Vermächtnis den Wunsch beigefügt, die Blätter möchten gut sichtbar ausgestellt werden. Direktor Dr. Justi hat die Schwierigkeit, die darin lag, diesem Wunsch des Testators und zugleich der Raumnot der Galerie Rechnung zu tragen, sehr geschickt überwunden, indem er die Aquarelle hinter Glas in eleganten Metallkästen hintereinander eingeordnet hat, immer je zwölf in einen Kasten, und zwar so, daß der Besucher sich jedes einzelne Bild zur Besichtigung herausziehen kann.

⊙ Ein **neuer Rembrandtsaal** ist im **Kaiser-Friedrich-Museum** in dem Raume, der bisher die Carstanjen-Sammlung beherbergte, eingerichtet worden. Im ehemaligen Rembrandtkabinett hat die Sammlung Thiem Unterkunft gefunden. Die zwei großen niederländischen Säle sind nur provisorisch gehängt worden, da in nächster Zeit erneute Verschiebungen bevorstehen, die durch den Platzmangel während der Dauer der Neubauten auf der Museumsinsel veranlaßt sind.

• Die **Generaldirektion der kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden** wird voraussichtlich am 1. Dezember mit dem Abgange des Justizministers Dr. Rüger auf das Kultusministerium übergehen, so daß Exz. Dr. Beck der oberste Leiter der kgl. Sammlungen würde. Die endgültige Entscheidung hierüber ist noch nicht gefällt, indes hat Se. Majestät der König bereits mit Dr. Beck über die Angelegenheit gesprochen. Die Frage, welchem Ministerium die kgl. Sammlungen unterstehen, ist an sich gleichgültig; so war der frühere Finanzminister Freiherr von Friesen, der selbst Kunstkenner und Sammler war, ein ausgezeichneter Verwalter der kgl. Sammlungen. Es kommt dabei ganz auf die Persönlichkeit an. Immerhin wäre es wünschenswert, daß künftighin eine Stetigkeit in diesen Verhältnissen eintrete und daß alle staatlichen künstlerischen Angelegenheiten demselben Ministerium unterstehen. Das gegebene wäre natürlich das Kultusministerium. Als Dr. von Gerber Kultusminister war, standen die kgl. Sammlungen schon einmal unter diesem. Vom Kultusminister Dr. Beck erwartet man, daß er die kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft nicht mehr in erster Linie unter dem Gesichtspunkte des Luxus, an dem gespart werden könne, betrachten werde.

FORSCHUNGEN

⊙ **Zwei neue Zeichnungen deutscher Stecher des 15. Jahrhundert** publiziert Max Geisberg in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (III, Heft 10). Die erste stellt ein Mädchen mit einer Blume dar, befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. und ist eine charakteristische Arbeit des Meisters E. S. Die zweite ist ein Becherentwurf von der Hand des Hausbuchmeisters in der Sammlung der Erlanger Universität. Die Zuschreibung ist von besonderer Bedeutung dadurch, daß sie die Beziehung des Stechers, in dem man sich gewöhnt hat, einen Maler zu sehen, auch zu dem Goldschmiedehandwerk erweist.

VEREINE

⊙ In der Oktobersitzung der **Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach *Robert Schmidt* über die **Hedwigsgläser.** Er schloß die früher als mittelalterliche deutsche Arbeiten geltenden, aber schon von Czihak richtig als orientalisch bestimmten Gläser an die sicher auf Ägypten lokalisierbaren und ins 10. Jahrhundert zu datierenden, geschnittenen Kristallkannen im Schatz von San Marco und im South Kensington-Museum an, die in Motiven und Stilisierung mit den allerdings gröberen, geschnittenen Gläsern durchaus zusammen gehen. Von den sogenannten Hedwigsgläsern, deren Bezeichnung auf die Beziehung zweier unter ihnen, des Breslauer und des Krakauer Glases, mit der heiligen Hedwig zurückgeht, und die sämtlich aus Kirchenschätzen stammen, waren bisher acht Exemplare bekannt, nämlich außer den zwei genannten je eines in Berliner Privatbesitz, im Nonnenkloster zu Namur, in Amsterdam, Nürnberg, im Dom zu Minden und in Halberstadt. Zwei weitere fand der Vortragende im gräflich Asseburgschen Besitz und auf der Veste Coburg. Die Ornamentik aller dieser Gläser ist sehr verwandt, Löwe, Greif und Adler, ferner der altpersische Lebensbaum, der in alter Zeit mißverständlich als doppelte Krone gedeutet war, woraus Friedrich die Herkunft der Gläser aus Deutschland und dem 14. Jahrhundert herleiten wollte, endlich einfache Palmettenmotive kommen vor. Die Lokalisierung auf Ägypten ergibt sich einmal aus der Verwandtschaft mit

den erwähnten Bergkristallarbeiten, ferner mit einer aus Ägypten kommenden, rundbauchigen, geschnittenen Flasche im Kaiser-Friedrich-Museum und aus Erwähnungen durchsichtigen ägyptischen Glases im frühen Mittelalter. Als Zeit kommt das 10. bis 12. Jahrhundert in Betracht. Aus dem 14. Jahrhundert bereits stammt die deutsche Silberfassung mehrerer Gläser, schon im 13. Jahrhundert kam im Orient überall die Emailmalerei als Glasdekor auf. Die untere Grenze ist in den aus dem 10. Jahrhundert stammenden Kristallschneidearbeiten gegeben. — Herr Wulff wies darauf hin, daß sich ornamentale Analogien in den aus Kairo stammenden Holzschnitzereien des 10. Jahrhunderts, die in Fostat zutage gekommen sind, finden möchten.

Herr Jantzen sprach über Scorel und Bramante. In dem jüngst von der Wiener Galerie erworbenen Bilde der Darstellung Christi im Tempel fand er eine getreue Wiedergabe der Bramanteschen Peterskirche. Der eine Kuppelpfeiler, der die Vordergrundkulisse des Gemäldes bildet, stimmt genau mit der endgültigen Fassung des Bramanteschen Baues überein. Die nachträglichen Änderungen beziehen sich im wesentlichen auf den Aufriß. Antonio da Sangallo ließ den Boden um 3,5 m erhöhen, wodurch die bei Scorel noch vorhandenen, hohen Sockel der Pfeiler verschwanden. Als Folge ergaben sich auch Veränderungen in der Disposition der Nischen zwischen den Pilastern. Das Sockelrelief dürfte eine Erfindung Scorels sein. Die Nischenwand des Kuppelpfeilers zeigt im heutigen Zustand noch wesentlichere Veränderungen gegenüber Bramantes erstem Bau, die vorgestellten Säulen mit Gebälk sind spätere Zutat und fehlen bei Scorel noch. Das kassettierte Tonnengewölbe stammt von Raffael. Scorel gibt sechseckige Kassetten genau gleich denen auf der Architektur der Schule von Athen, während heute in S. Peter achteckige Kassetten zu sehen sind. Es bleibt zu ergründen, ob in der Tat Raffael sechseckige Kassetten baute, die später durch achteckige ersetzt wurden, oder ob Scorel hier selbständig abänderte, in Anlehnung an die Schule von Athen, deren Architektur in ihrer linken Hälfte große Ähnlichkeit mit der des Wiener Bildes besitzt. Auch der Grundriß von Scorels Architektur stimmt genau überein mit Bramantes Plänen, die er selbst studiert zu haben scheint, was ihm als Aufseher des Belvedere in den Jahren 1522—24 durchaus möglich gewesen ist. — Herr Binder wendet sich gegen die Zuschreibung des Bildes an Scorel, dessen römischer Aufenthalt übrigens durch keine Notiz in den vatikanischen Archiven belegt sei. — Herr Friedländer weist darauf hin, daß die Beschreibung des Bildes in Van Manders Biographie des Scorel doch sehr für dessen Autorschaft spreche.

Zum Schluß legte Herr Schnorr von Carolsfeld das Werk von Graul und Kurzwelly über Althüringer Porzellan vor, das im Anschluß an die Leipziger Ausstellung von 1904 entstand und eine erschöpfende Darstellung der kleinen Fabriken des Thüringer Waldes bedeutet. Der Vortragende teilte im Anschluß an das Werk die Hauptdaten für die Porzellanfabriken in Folkstedt, Veilsdorf, Gotha, Wallendorf, Gera, Limbach, Ilmenau mit.

Breslau. Die Hoffnungen, die auf die Entwickelung des im März d. J. gegründeten **Schlesischen Museumsvereins** gesetzt wurden, haben sich erfreulicherweise erfüllt. Die Zahl der Mitglieder ist inzwischen auf 127 angewachsen und die Mittel, die dem Verein zur Anschaffung von Kunstwerken aus den Jahresbeiträgen zur Verfügung stehen, belaufen sich zurzeit auf etwa 15000 M. Jetzt tritt der Verein mit seiner ersten Tat vor die Öffentlichkeit, und zwar mit zwei Erwerbungen, die für das Schlesische Museum der bildenden Künste bestimmt sind, dem Frühlingsreigen von Franz von Stuck und einer Landschaft mit aufziehendem Gewitter von Toni Stadler. Beide Künstler waren bis dahin in unserem Museum nicht vertreten. Die Neuerwerbungen gelangen vom 23. Oktober ab im Wernersaale des Museums zur Ausstellung.

VERMISCHTES

× Die bekannte Berliner Kunsthandlung von **Amsler und Ruthardt** feiert am 1. November ihr *fünfzigjähriges Jubiläum*. Im Herbst 1860 begründeten Hermann Amsler, der Sohn des Kupferstechers Samuel Amsler in München, und Theodor Ruthardt aus Breslau die Firma in demselben Hause Ecke Behren- und Charlottenstraße, in dem sie heute noch seßhaft ist. Von vornherein beschränkte sie sich in ihren geschäftlichen Unternehmungen auf die graphischen Künste, die bis heute ihre Domäne geblieben sind; durch keine Verlockung, die, wie man weiß, oft genug an sie herangetreten ist, ließ sie sich zu Seitensprüngen verleiten. Die Gründer der Kunsthandlung mußten sich schon 1877 aus Gesundheitsrücksichten von ihrer Tätigkeit zurückziehen. Sie verkauften damals Firma und Warenlager an die Brüder *Louis* und *Albert Meder* aus Heidelberg, deren Vater, Georg Meder, ein Mitglied des Scheffelschen »Engeren«, in der süddeutschen Universitätsstadt eine große, allbekannte Kunst- und Musikalienhandlung führte. Seit dem Tode Albert Meders (1899) war Louis Meder alleiniger Inhaber der Firma, in die jetzt die Söhne der Brüder, die Herren Otto, Karl und Ernst Meder, eingetreten sind. Die Anfänge des Geschäftes lagen in der Zeit, da der Linienstich sich noch höchster Wertschätzung erfreute. So ist es zu verstehen, daß Amsler und Ruthardt im Jahre 1883 für Mandels Stich nach Raffaels Sixtina 120000 Mark zahlten, ein Preis, der für eine gestochene Kupferplatte kaum je wieder erreicht worden ist. Bald darauf setzte die Bewegung zugunsten der Radiertechnik ein, und die Firma erwarb, als erstes größeres Blatt dieser Art, Bernhard Mannfelds Radierung nach Menzels »Palaisgarten des Prinzen Albrecht«. 1887 folgte die Originalradierung Herkomers nach seiner Miß Grant, die auf der Berliner Internationalen des Jahres vorher so großes Aufsehen erregt hatte. Bald begannen sodann die Beziehungen der Kunsthandlung zu Max Klinger; die Brahms - Phantasie und der Zyklus »Vom Tode« wurden Verlagseigentum der Firma. Von sonstigen Blättern, die bei Amsler und Ruthard erschienen, seien die Farbenholzschnitte von Albert Krüger nach Lorenzo di Credi, Rubens und Holbein, sowie die bekannten Zeichnungen Kaiser Wilhelms II.: »Völker Europas, wahrt Eure heiligsten Güter« und »Niemand zu Liebe, niemand zu Leide« genannt. Der Schwerpunkt des Geschäftes blieb jedoch das Antiquariat und das Sortiment, aus dem unter anderen jahrelang Herman Grimm, vor der Einführung des Skioptikons, das Anschauungsmaterial für seine Vorlesungen an der Berliner Universität entnahm. Besonders eng gestaltete sich auch die Verbindung mit dem Berliner Kupferstichkabinett, das Louis Meder seit über dreißig Jahren auf zahlreichen großen Auktionen vertreten hat. Daneben führte dann die Firma in einer Reihe von fast neunzig Auktionen dem Berliner Kunstmarkt Sammlung auf Sammlung zu, unter denen besonders zu nennen wären die Sammlungen Baron Mecklenburg, Lobenow-Rastowsky, Oppermann, Habich-Hamburg, Ralf von Retley - München, Klever - Köln, Storck - Bremen, Hollandt-Braunschweig, Mohremann-Hamburg, ferner die Berliner Sammlungen Mützell, von Sallet, Pommer-Esche, R. Walden, Dorgerloh und andere. Die sorgfältigen Auktionskataloge zu diesen Versteigerungen sind bekannt. Auch zu der Reichsdruckerei steht die Firma in nahen Beziehungen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 5. 4. November 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE NEUERWERBUNGEN DES BERLINER KUPFERSTICHKABINETTS

Das Berliner Kupferstichkabinett stellt jetzt die Haupterwerbungen des Jahres aus, die vor allem in der glänzenden Reihe von Zeichnungen bestehen, welche im Frühjahr auf der Versteigerung der Sammlung Lanna dank der Stiftungen einer großen Zahl von Gönnern der Berliner Museen angekauft werden konnten. Die ganz außergewöhnliche und für lange Zeit gewiß einzige Gelegenheit wurde vor allem dazu benutzt, die reichen Bestände des Kabinetts an Zeichnungen der deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts nach Möglichkeit zu vermehren. In erster Reihe erfuhr die stattliche Dürersammlung bedeutenden Zuwachs durch nicht weniger als fünf Blätter. Das weitaus wichtigste unter ihnen entstammt allerdings nicht der Lannasammlung, sondern der Sammlung Duval, mit der es in Amsterdam bei Muller zur Versteigerung kam. Es ist ein Blatt mit neun Studien für einen heiligen Christoph in Federzeichnung, 1521 datiert, also von der niederländischen Reise stammend. Man wird an die Stelle im Tagebuch dieser Reise erinnert, wo Dürer davon spricht, daß er für Patinier vier Christophori zeichnete. Das Blatt ist nicht identisch mit dem im Tagebuch erwähnten, mag aber mit ihm in Zusammenhang stehen und erlaubt einen höchst interessanten Einblick in die Schaffensart des Meisters. Es ist zudem ausgezeichnet durch tadellose Frische der Erhaltung. Die vier Zeichnungen aus der Lannasammlung sind durch verschiedentliche Publikationen bekannt. Es ist der Hieronymus in der Zelle, nicht wie die anderen ein Studienblatt, sondern eine fertig abgeschlossene Komposition und zugleich ein wichtiges Glied in der Reihe der Hieronymusdarstellungen des Meisters; die nackte Frau mit der Fackel von 1514, ein Blatt, das inhaltlich noch nicht gedeutet ist, ferner die Studie zu einem Weltgericht, 1526 datiert, also aus der spätesten Zeit stammend, und endlich Entwürfe für zwei Schmuckstücke, die unter Behams Namen gingen, aber sicher mit gutem Recht als eigenhändige Arbeiten Dürers angesprochen werden (vgl. E. Bock in den Amtlichen Berichten XXXI, Nr. 12). Neben dieser stattlichen Reihe von Zeichnungen des Meisters ist seine Schule nur mit einem charakteristischen Blatte Schäufeleins, das eine Nürnberger Patrizierfrau darstellt, vertreten.

Von den seltenen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts konnten einige wichtige Stücke erworben werden, vor allem ein großes Doppelblatt des Hausbuchmeisters, das einen Fürsten bei der Tafel darstellt, auf der Rückseite eine Messe in Gegenwart des Fürsten, zwei fertige Bildkompositionen, die sich im Stil den übrigen dem Meister zugeschriebenen Federzeichnungen anschließen. Interessant ist auch eine große Zeichnung im Stile des Wolgemut, Gottvater mit dem Leichnam Christi darstellend. Ferner ist ein Blatt mit acht weiblichen Heiligen zu nennen und die Federzeichnung einer älteren Frau in Halbfigur, die dem Schongauerkreis angehören dürfte. — Von Altdorfer wurden zwei reizvolle Blätter in der bekannten Art des Meisters erworben, weißgehöhte Federzeichnungen auf braungrundierten Papier, die eine 1509 datiert, die Darstellung als Thisbe beim Leichnam des Pyramus nicht ganz sicher gedeutet, die andere von 1512, mit dem heiligen Georg als Drachentöter. Eine sehr feine Landschaft Wolf Hubers von 1538 schließt sich an. In den bayrischen Kunstkreis gehört endlich auch eine Enthauptung des Täufers, eine feine malerische Federzeichnung, die Anklänge an den Stil des Meisters M. Z. aufweist. Sie stammt zusammen mit der erwähnten Zeichnung im Wolgemutstil aus der Sammlung Campe und wurde von Frau Töpelmann-Vieweg dem Kabinett überwiesen. Zwei weißgehöhte Kohlezeichnungen, die beiden Schächer am Kreuz darstellend, die früher stilistisch mit Grünewald in Zusammenhang gebracht wurden, werden jetzt mit guten Gründen als Jugendarbeiten Cranachs angesprochen, mit dessen Schleißheimer Kreuzigung und frühen Holzschnitten sie übereingehen. Dem jüngeren Cranach wird auf Grund der Übereinstimmung mit der Reihe ähnlicher Arbeiten im Museum zu Reims die Ölstudie zum Porträt eines jungen Mädchens zugewiesen, die im Auktionskatalog unter dem Namen des François Clouet ging. Die schwäbische Schule repräsentiert ein Marientod, der in die Richtung des Zeitblom gehören mag, und eine außergewöhnlich sorgfältige Zeichnung des Jörg Breu mit dem Auszug der Apostel. Von Schweizern ist Nikolaus Manuel Deutsch mit einer großen weißgehöhten Tuschfederzeichnung, einen Bannerträger mit einem Mädchen darstellend und 1516 datiert, vertreten, Hans Franck mit einem sauber gezeichneten Blättchen, einer Hexendarstellung von 1515.

Aus dem von der Kunstgeschichte meist stiefmütterlich behandelten niederländischen 16. Jahrhun-

dert stammen drei Blätter, eine sehr charakteristische Beweinung Christi des Mabuse, gewiß manieriert, aber sehr reich in der Bewegung und noch durchaus empfunden im Strich, ein großer Scheibenriß des Barent van Orley mit dem Abschied Christi von seiner Mutter (aus der Sammlung Duval) und eine Heimsuchung von Jan Swart, die einstmals Ploos van Amstel besaß. Von Hendrik Goltzius rührt das sehr subtil in Metallstift gezeichnete Miniaturporträt eines Mannes her. Von Rubens wurde eine große Kreidezeichnung erworben, eine Frau mit einem Kruge, eine Studie zu der Marseiller Anbetung der Hirten. Eine ausführlich bezeichnete und 1605 datierte Landschaft des Roland Savery vertritt gut den Stil des Künstlers. Ein ganz besonders schönes Blatt endlich ist die Amsterdamer Hafenansicht des Willem van de Velde, die in London erworben wurde und aus Seymour Hadens Sammlung stammt. Außerordentlich pikant sind die schwarzen Flecken der Masten vor den tonig grauen Wolkenhimmel gesetzt.

Italien ist nur mit zwei Blättern vertreten, das eine davon allerdings ein sehr bedeutender Zuwachs der Sammlung von Quattrocentozeichnungen, nämlich ein Entwurf des Ghirlandajo zu dem Fresko in S. Trinita mit Papst Honorius, der die Ordensregel des heil. Franz bestätigt. Das andere Blatt ist kunstgeschichtlich interessant als Zeichnung des Stechers, der als Meister von 1515 bezeichnet wird, es stellt das Urteil des Paris dar und ist 1520 datiert. Beide Zeichnungen wurden im Kunsthandel erworben.

Endlich sind drei Studienblätter des George Morland zu erwähnen, eine Landschaft von Salomon Geßner und ein Profilporträt einer Dame von Chodowiecki.

Neben dieser großen Reihe bedeutender Zeichnungen treten die Stiche diesmal zurück. Immerhin konnten auch hier einige wichtige Stücke erworben werden, wozu vor allem die Versteigerung der glänzenden Sammlung Theobald Gelegenheit gab. Ein Probedruck zu Bartel Behams Porträt Kaiser Karls V. ergänzt aufs glücklichste die Serie der im Kabinett schon vorhandenen Abdrücke der aufeinander folgenden Zustände der Platte. Interessante Ornamentstiche ebenfalls von Bartel Beham, vom Meister mit den Pferdeköpfen und den Meistern N. W. und V. G. wurden erworben. Von Holzschnitten ist die große Belagerung von Rhodos des Hans Sebald Beham, das Prunkbett von Peter Flötner und der schön kolorierte Pergamentdruck des Grafen von Sonnenberg von Hans Burgkmair zu nennen. Zum Schluß seien zwei Porträtstiche des Drevet und Edelinck erwähnt und der äußerst seltene farbig gedruckte Stich des Luigi Schiavonetti mit dem Bildnis der Königin Luise und ihrer Schwester nach Tischbein.

Schon diese Aufzählung wird erkennen lassen, daß es sich um einen ganz außerordentlichen Zuwachs der Sammlung handelt, der in allen Teilen durchaus die Höhe der Qualität einhält, die man für eine erstrangige Sammlung wünschen muß. G.

ANTONIO ODER VITTORE PISANO?

Zu wiederholten Malen ist an dieser Stelle von den bedeutsamen Forschungen Biadegos die Rede gewesen, denen zufolge der unter dem Namen Pisanello berühmte Medailleur und Maler nicht, wie die Tradition seit Vasari lehrte, Vittore, sondern Antonio geheißen hat. Von diesem Antonio Pisano oder Pisanello wußte Biadego eine ganze Reihe von Dokumenten beizubringen und verbreitete Licht über Jahrzehnte in dem Leben des Veroneser Meisters, die bis dahin im Dunkel gelegen hatten.

Zuletzt habe ich selbst, erst vor kurzem, hier über die jüngsten Forschungen berichtet. Von verschiedensten Seiten war die Identifikation: Antonio Pisano = Pisanello angenommen worden. Jetzt kommt einigermaßen überraschend im letzten Heft (September) der Rassegna d'arte der Direktor der Pinakothek zu Parma und Verfasser eines im größten Maßstab angelegten Werkes über venezianische Malerei, Laudedeo Testi, mit Zweifeln an der Richtigkeit der These Biadegos. »Die Frage ist ganz und gar nicht gelöst, sagt er. Bis zur absolut schlüssigen Probe werden vorsichtige Leute mit uns die von B. publizierten Dokumente auf Antonio di Puccio beziehen, sich aber an die bekannten und gesicherten Nachrichten halten, wenn sie von Pisanello sprechen.« In einem Schlußwort, nach langen Ausführungen, spricht er, gleichsam durch das Formulieren seiner Gründe mehr erregt, sich noch viel positiver gegen die Identifizierung aus. »Wahrscheinlich hatten Antonio und Vittore den Beinamen Pisano gemein und sonst nichts.« Wie sollte es möglich sein, daß sich in den Dokumenten keine Anspielung auf den Ruf des Mannes findet, vielmehr der armselige (miserello) Antonio darin stets wie irgend ein Anonymus figuriert?

Bei der Wichtigkeit der Frage — denn es handelt sich hier nicht um den müßigen Streit um den Vornamen, sondern darum, ob die von Biadego gefundenen, zahlreichen Dokumente auf Pisanello bezogen werden können — erscheint es mir wichtig, die Argumente Testis der kritischen Probe zu unterziehen.

Seine Argumente sind im wesentlichen zwei. Einmal sagt er, daß Vasari in der ersten Ausgabe von 1550 bereits den Namen Vittore kennt, daß er ihn in der zweiten, wo er gerade in dieser Biographie sich auf den gelehrten Veroneser Mönch Fra Marco de' Medici beruft, mehrmals anwendet, daß endlich auch Paolo Giovio in seinem Brief an Herzog Cosimo von 1551, worin er von Pisanellos Medaillen handelt — Vasari druckt den Brief z. T. ab — ebenfalls den Vornamen Vittore gebraucht. Damit hätten wir drei Gewährsmänner ein Jahrhundert nach dem Tode des Künstlers. Zudem war Giovio nur 28 Jahre nach Pisanellos Tod geboren.

Das zweite Argument sucht den schwachen Punkt in Biadegos These zu treffen. Dokumentarisch steht fest, daß die Mutter des Antonio Pisano am 13. November 1442 bereits verstorben war. Das genaue Datum ihres Todes ist nicht bekannt. Damals war Antonio nicht in Verona; vielmehr hatte ein Dekret

des venezianischen Rates der Zehn vom 21. November 1442 ihm ausdrücklich das Betreten des ganzen Gebietes von Verona untersagt. Wie kommt es nun, fragt Testi, daß im Veroneser Estimo (Steuereinschätzung) von 1543 in der Contrada di S. Paolo eingetragen ist: Pisanellus pictor cum matre 10 sol? Die Mutter war tot, Antonio der Aufenthalt in Verona verboten. Der Versuch einer Erklärung dieser auffällig unrichtigen Angabe, den Biadego gemacht hatte, daß nämlich die Einschätzungsbücher das Resultat der Arbeit des vorhergehenden Jahres darstellen, die Eintragung, Pisanello und seine Mutter betreffend, also tatsächlich noch zu Lebzeiten dieser erfolgt sei, hält nicht stand. Mit minutiöser Untersuchung weist Testi nach, daß am 2. November 1542 die vorbereitende Arbeit der Steuerkommission noch nicht begonnen hatte. Da also diese Erklärung nicht angeht, kommt er zu dem Schluß: der im Estimo von 1443 aufgeführte Pisanellus pictor ist der echte, große, den die Welt immer gekannt hat, nicht aber Antonio Pisano.

Nachdem ich so versucht habe, den Kernpunkt des Angriffs, den Testi gegen Biadegos These richtet, klarzulegen, mit Übergehung unwesentlicherer Einzelheiten, und indem ich die anderen Untersuchungen, die sich auf die Daten einzelner Arbeiten Pisanellos beziehen, übergehe, will ich zuerst dem zweiten Argument Testis einige Bemerkungen widmen. Vorausgeschickt sei: wieso es kommt, daß Pisanello nebst Mutter von der Steuerbehörde 1443 aufgeführt sind, dafür vermag ich keine irgendwelche Erklärung beizubringen. Aber was Testi nicht beachtet: auch der große Pisanello scheint in eben jenem Jahre von Verona dauernd abwesend gewesen zu sein. Vom Ende Februar 1543 ab bis zum März 1444 ist er — mit Lücken allerdings, wie sie eine in gewissen Zeitabständen geführte Korrespondenz selbstverständlich ergibt — in Ferrara seßhaft. Wir müßten, um jenen Steuervermerk so deuten zu dürfen, wie es Testi will, eine Reise Pisanellos von Ferrara nach Verona annehmen, für die sonst keinerlei Andeutung vorliegt.

Was aber viel schwerer wiegt und worauf schon von anderen aufmerksam gemacht worden ist: die Schicksale der beiden Pisanelli, wie sie sich aus den Dokumenten herauslesen lassen, greifen so ineinander, daß man zu dem Schluß genötigt wird, es handle sich um einen und denselben Mann. Den Ausschlag geben die folgenden Tatsachen. Am 21. November 1442 hatte der politisch kompromittierte Antonio Pisano vom Rat der Zehn die Erlaubnis erhalten, für zwei Monate sich nach Ferrara wegen gewisser Geldforderungen zu begeben; es wurde ihm aber ausdrücklich verboten, das Gebiet von Verona und den Staat des Herzogs von Mantua zu betreten. Von dieser Erlaubnis macht Antonio verspäteten Gebrauch und reist erst am 15. Februar 1443 von Venedig nach Ferrara. Zu genau diesem Zeitpunkt ist nun der sogenannte Vittore Pisano in Ferrara angelangt. Er hat vor dem 27. Februar resp. dem 3. März von dort aus an den Gonzaga einen Brief geschrieben, dessen Inhalt wir aus der kurzen Inhaltsangabe in einem Briefe des Fürsten rekonstruieren können. Er enthielt eine Entschuldigung, daß er nicht nach Mantua kommen könne: »Dice che'l non è per venire a star più cum noi, perchè cossì gli è comandato et che venendoge gli seriano tolti li suoi beni« (Venturi, Gentile da Fabriano e Pisanello S. 48). Man hatte hier früher, bevor die Venezianer Dokumente bekannt wurden, eine Pression der Estensen erblickt, ohne zu bedenken, daß diese kaum in der Lage waren, dem Künstler all seinen Besitz abzunehmen; jetzt aber verstehen wir den Brief Pisanellos richtig: er machte dem Gonzaga Mitteilung von dem ihm seitens des Rates der Zehn gewordenen Verbot. Folglich ist der Pisanello, der 1443 in Ferrara am estensischen Hof tätig ist und dem Gonzaga eine Reihe von Briefen sendet, identisch mit demjenigen, dem am 21. November 1442 vom Rat der Zehn der Besuch von Mantua untersagt worden war. Gesetzt aber, man wollte nun weitergehen und sagen, daß jener politisch kompromittierte Pisanello eben auch Vittore gewesen sei: so kann er nach jenem selben Verbot 1443 nicht in Verona gewesen sein, und alle Bedenken, die Testi an den Estimo von 1443 knüpft, gelten ebenso für Vittore, wie sie für Antonio galten.

Ich darf es mir ersparen, noch weitere Worte über diesen Punkt zu verschwenden. Nur eine Frage möchte ich doch aufwerfen: wie es nämlich zu erklären sein sollte, daß, wo wir von Antonio doch jetzt eine genügende Anzahl von Veroneser Dokumenten besitzen, nicht eines bekannt geworden ist, in dem ein Vittore erscheint? Nicht eine Spur von diesem ist bis jetzt gefunden worden. Daß der Pisanellus pictor cum matre von 1443 in derselben Contrada di San Paolo wohnhaft ist, wie Antonio, hat Testi mit der an sich richtigen Bemerkung abgetan, daß die Künstler in jener Epoche gern in einem Stadtquartier wohnten; uns aber dient auch dieser Umstand zu der behaupteten Identifizierung der Person.

Aber weiter — und damit komme ich zu Testis erstem Argument: in allen den ziemlich zahlreichen bekannt gewordenen Dokumenten außerhalb Veronas ist immer nur von »Pisano pittore« (zum Teil in lateinischer Form) die Rede; vereinzelt findet sich auch der Name Pisanello. Nur in zwei Dokumenten, Zahlungsanweisungen des Mantuaner Hofes von 1425, die Biadego ans Licht gezogen hat (Nota terza S. 185) ist ein Vorname genannt: Magister Antonius Pisanellus. Testi hat seinen Artikel zwar wesentlich auf Grund der beiden ersten Aufsätze Biadegos geschrieben, aber auch die folgenden bis zum letzten vor der Veröffentlichung noch gesehen und benutzt. Der, den er den »miserello Antonio« nennt, war jahrelang Stipendiat der Gonzaga. Er war auch kein beliebiger Anstreicher; »pictor egregius« heißt er schon 1424 in dem einen Veroneser Dokument. Von einem Vittore Pisano aber in allen Dokumenten keine Spur.

Zum allerersten Male erscheint dieser Name in Vasaris erster Ausgabe von 1550. Wie kommt der Aretiner zu dem Namen? Hat er ihn erfunden? Er wiederholt ihn in der zweiten Auflage. Hier beruft er sich zwar ausdrücklich auf Fra Marco de' Medici, aber nicht für den Namen, sondern für die Angaben

über die Arbeiten in Verona, von denen er zuvor nichts gewußt habe. Nun stellt Testi hier die Hypothese auf, da Vasari ausdrücklich hervorhebe, daß unter dem S. Eustachio in Sant' Anastasia der Name des Malers gemalt stünde, so müsse hier »Vittore Pisano« gestanden haben; denn Vasari hätte sonst nicht hinzugefügt, daß er sich bald Pisano, bald Pisanello genannt habe, wie man es in seinen Malereien und Medaillen sähe. In dieser Argumentation kann ich dem scharfsinnigen Verfasser nicht folgen: sie ist mir zu hoch. Nach meiner Auffassung ist die Stelle so zu verstehen: man liest hier in S. Anastasia den Namen Pisano, denn bald so, bald Pisanello nannte er sich. Das heißt: Vasari wollte erklären, warum der unter dem Namen Pisanello bekannte Meister dort das »Pisanus pinxit« (oder pictor) hingesetzt hatte. Nicht *eine* Signatur — und wir haben deren eine stattliche Zahl auf den Medaillen — trägt den Vornamen; es ist völlig müßig, behaupten zu wollen, der Maler habe es bei diesem Werk ausnahmsweise anders gehalten.

So kam es, daß man im sechzehnten Jahrhundert, wo man gewöhnlich nicht in Archiven nach Künstlernotizen grub, den Vornamen des Mannes tatsächlich nicht mehr wußte. Einen sicheren Beweis dafür bietet uns eine Korrektur in der Handschrift Michiels. Er beschreibt im Besitz eines Paduaner Kaufmannes ein Blatt mit Tieren »fu de mano del Pisano«; im Manuskript steht vor Pisano das durchgestrichene Wort »zuan«. Das beweist, daß damals in Venedig, wo doch der Meister ein großes Werk hinterlassen hatte, sein Vorname nicht mehr bekannt war; sonst hätte Michiel ihn gewiß gewußt.

Wie aber kommt Vasari auf Vittore? Wie erklärt es sich, daß ein Jahr nach Erscheinen der ersten Ausgabe seines Buches auch Giovio ihn gebraucht? Meines Erachtens haben wir es hier nicht mit zwei selbständigen Zeugen zu tun, sondern Vasari hat, trotzdem ihm scheinbar die Priorität zukommt, die Nachricht von Giovio übernommen. An einer berühmten Stelle seiner Autobiographie erzählt der Aretiner, daß Giovio den Plan gehabt habe, seinen Elogien eine Abhandlung über die berühmten Künstler anzureihen; und wie er, Vasari, auf Grund eines Gespräches im Hause des Kardinals Farnese dazu veranlaßt worden sei, sein Buch zu schreiben. Nun muß gerade Pisano ein Künstler gewesen sein, der den Giovio wegen der zahlreichen Medaillen auf berühmte Fürsten interessierte. Möglich ist, daß Giovio, dem Vasari die erste rohe Niederschrift vorgelegt hat, ihn gerade auf Pisano hingewiesen hat, und daß sich so ungezwungen erklärt, warum sie beide denselben, dokumentarisch nicht vorkommenden Namen haben.

Woher hatte ihn aber Giovio? Das wird sich niemals aufklären lassen. Vielleicht liegt ihm ein ganz einfacher Irrtum zugrunde, der nun in einer bemerkenswerten Weise mehr als dreiundeinhalbes Jahrhundert Geltung behalten hat. Aber haben wir Ursache, seit Biadegos Forschungen vorliegen, ihn weiter zu sanktionieren? Ich denke, die Antwort darauf ergibt sich von selbst. So lange bis ein Künstler Vittore Pisano nicht in irgend einem zeitgenössischen Dokument nachgewiesen worden ist, hat die Wissenschaft allein von Antonio Pisano, genannt Pisanello, zu reden. An diesem Tatbestand vermag aller von Testi aufgewandter Scharfsinn nichts zu ändern. *GEORG GRONAU.*

NEUES AUS VENEDIG

Eines der altehrwürdigsten Bauwerke Venedigs ist unstreitig der Klosterhof der Abazia di S. Gregorio, dicht neben der Kirche St. Maria della Salute gelegen. Nichts ist häufiger gemalt worden als dieser aus dem 14. Jahrhundert stammende malerische Kreuzgang, mit den vom Alter geschwärzten zierlichen Säulen von Blumen und Weinlaub umrankt. In Privatbesitz, den Eigentümern des anstoßenden neuen poesielosen gotischen Palastes bisher gehörend, die sich um Erhaltung des ehrwürdigen Überbleibsels nicht kümmerten, schien der halbzerfallene Bau dem völligen Untergange geweiht zu sein, ungeschützt, für jedermann zugänglich. So ist es denn mit Freuden zu begrüßen, daß ein Herr Spada unter Oberaufsicht der zuständigen Überwachungskommission die Restauration des Klosters auf eigene Kosten in Angriff genommen hat. Zugleich ist ein Übereinkommen mit der Stadtverwaltung getroffen, wonach dem Publikum der Zugang zu dem Kreuzgange jederzeit gesichert bleibt. Teilweise Abtragung des durch die Säulen getragenen Stockwerkes machte sich nötig. Nicht ohne Besorgnis sieht man dem Resultat der Restauration entgegen. Das große gotische Portal und die bisher vermauerten Seitenfenster werden wieder in ursprünglicher Gestalt hergestellt werden. Auf Grund alter Abbildungen soll auch die einst an der Ecke befindliche Loggia wieder geöffnet werden. Bruchstücke derselben wurden, teils vermauert, entdeckt. Bürgermeister, Graf Grimani, hat in einer Kommunalsitzung, in welcher die ganze Angelegenheit eingehend behandelt wurde, die besorgten Gemüter beruhigt.

Die schon früher erwähnte rege Bautätigkeit hier hat sich womöglich noch verschärft. Allüberall entstanden neue Gebäude. Weiter unten am Canal grande wird sich ein vom jungen Architekten Berti geleiteter gotischer Bau an Stelle der Palastruine neben Palazzo Rezonico erheben. Man ist zurzeit mit Abtragung genannter Ruine beschäftigt. Auf Piazza Maniu, Campiello del Teatro, bei S. Angelo entstand Neues. Bemerkenswert die letztliche Enthüllung eines ebenda entstandenen byzantinischen Baues, an welchem nichts gespart wurde an Schmuck der originellen Backsteinfassade. Reich figurierte Säulen, Fensterumrahmungen, Madonnentabernakel, Majolikafries mit figürlichen Darstellungen unter dem Dachgesimse und sonstiger Schmuck, können jedoch nicht über den Mangel an Einheitlichkeit und Größe, trotz großer Verhältnisse, hinwegtäuschen. In der neuen Straße beim Theater Goldoni sind dagegen einige recht hübsche gotische Gebäude und neuestens an der Ecke ein kleines schönes Renaissancehaus entstanden.

Neuerdings wurde die Aufmerksamkeit in alarmierender Weise auf den Zustand der Fresken Tiepolos im Palazzo Labia gelenkt. Noch ist nichts Bestimmtes beschlossen worden, was zur Erhaltung geschehen soll. Auch die kürzlich stattgehabte Besprechung der hiesigen Autoritäten mit dem aus Mailand herbeigerufenen bekannten Freskenrestaurator Cavenaghi, angesichts der Fresken, und genauer Untersuchung derselben konnte zu keinem endgültigen Beschlusse führen. Es ergab sich, daß die Wand, auf welcher die Freske links vom Eintretenden sich befindet (Ankunft des Antonino), nur bis zu geringer Höhe aus Mauerwerk besteht, und dann in Holz in die Höhe weitergeführt ist, auf welcher

die aufgenagelte Rohrverkleidung den Verputz trägt. — Temperaturschwankungen haben dieses ganze Gefüge gelockert und verschoben. — Hierzu kommen noch Senkungen, welche der ganze Palast im Laufe der Zeiten erfahren hat. So ist denn nun guter Rat teuer. Ein Sichern durch Messingnägel, welche bis zur Bretterwand reichen, würde sich kaum empfehlen. Ein Herabnehmen der Fresken, um sie auf Leinwand zu übertragen und dann wieder zu befestigen, würde nach Cavenaghis Meinnug nicht ohne bedeutende Einbuße der Farbenwirkung geschehen können. Man wird wahrscheinlich trotz allem zu erstgenanntem Verfahren schreiten müssen, was in allen Fällen unter Oberaufsicht Cavenaghis vorgenommen würde.

Man erinnert sich vielleicht, wie in diesen Blättern der Hoffnung Raum gegeben wurde, daß der schöne Brunnen, welcher einst den Hof der alten Münze, jetzt glasüberdachten Lesesaal der Markusbibliothek, schmückte, und bisher durch Jahre hindurch magaziniert war, eine würdige Wiederauferstehung erleben möchte. Man hat sich nun entschlossen, ihn im Hofe des Palazzo Pesaro aufzustellen, was nur gutgeheißen werden kann. Die etwas schweren Formen dieses Hochrenaissancewerkes werden sich leicht in das Barock des Palasthofes einfügen. Bereits hat man die einzelnen Werkstücke dieses mächtigen Zisternenschmuckes, mit der schönen Apollostatue als Bekrönung, dahin verbracht.

Gegenüber dem Palazzo Pesaro wurde dieser Tage, dem Andenken R. Wagners gewidmet, eine Gedenktafel mit Porträtmedaillon und Inschrift an der dem Canal grande zugekehrten Gartenmauer des Palazzo Vendramin, in welchem bekanntlich Wagner starb, angebracht. Sie ist eine Stiftung internationaler Musikfreunde. Die schöne Marmorarbeit ist von E. Cadorin jun., dem Sohne unseres tüchtigen Bildschnitzers. — Gabriele d'Anunzio lieferte die Inschrift der Gedenktafel.

Noch zu erwähnen ist, daß die Fassade von S. Salvatore nun wieder freigelegt, die Neudeckung der Nebenkuppel der Salutekirche beendet, und die gotischen, bisher vermauerten Fenster des Langschiffes von St. Stefano geöffnet wurden, wodurch der häßliche Vorbau über dem Seitenportal verschwand.

Die Internationale Kunstausstellung wurde bis zum 6. November verlängert. *August Wolf.*

NEKROLOGE

Charles Vanderstappen †. Belgien hat abermals einen seiner großen Bildhauer verloren, einen der drei Bildner, welche der heutigen belgischen Plastik ihren Stempel aufgedrückt haben. Der soeben im 66. Lebensjahre nach langen Leiden dahingegangene Charles Vanderstappen lehnt zwar in vielen seiner letzten Schöpfungen an Constantin Meunier an, doch war er ein zu selbständiger Künstler, als daß man ihn nicht mit Meunier und Jef Lambeaux als den dritten in diesem unvergleichlichen Triumvirat belgischer Plastiker bezeichnen könnte. Vanderstappen hatte als einfacher Gipsarbeiter angefangen. Sein Talent wurde aber von Portaels entdeckt, dessen Schule so mancher gute belgische Künstler entsprungen ist. Portaels war allerdings Maler, und daher mag es kommen, daß Vanderstappen in seinen Arbeiten stets nach der Farbe in der Plastik gesucht hat, das heißt nach der Wechselwirkung von Licht und Schatten. Der Verstorbene lehnte sich in seinen ersten Werken meist an Paul de Vigne und Vinçotte an, den jungen Künstlern also, die über die römische Linie und Anmut hinweg nach einer naturwahren Kunst suchten und sich dem akademischen Zwange zu entwinden trachteten. Im Brüsseler Salon von 1869 errang Vanderstappen mit seiner Gruppe »Die Toilette des Faunen« seinen ersten bedeutenden Erfolg und seine erste goldene Medaille. Dann schuf er seinen »David« und den »Jüngling mit dem Degen«, welch letzterer dank seiner Anmut noch heute eine der schönsten Skulpturen des hiesigen Museums bildet. Unwillkürlich, noch ehe er in Italien selbst Aufenthalt nahm, folgte er, von de Vignes Beispiel angefeuert, den Spuren der italienischen Renaissance. Die im Besitze der Gräfin von Flandern befindlichen prächtigen Kandelaber »Morgenröte« und »Dämmerung«, das herrliche Tafelsilber des Brüsseler Magistrats, spätere Werke, wie der Kopf der »Sphynx« und andere mehr, tragen die Spuren dieser von Vanderstappen gern gehandhabten Kunstepoche. 1883 ersetzte er Simonis in der Bildhauerklasse der Brüsseler Akademie, zu deren Direktor er zweimal ernannt worden ist, und deren ständiger Leiter er sicher geblieben wäre — entgegen den Gepflogenheiten des sonst regelmäßig wechselnden Direktorats — hätte nicht der Tod dem ferneren Schaffen Vanderstappens ein zu frühzeitiges Ziel gesetzt. Der Meister war in der Tat ein akademischer Lehrer ersten Ranges; er ließ jedem seiner zahlreichen Schüler seine individuelle Freiheit und bannte kein Talent unter die akademischen Formeln und Regeln. Fast alle seine Schüler sind daher etwas geworden, und wohl selten hat ein Professor unter seinen Zöglingen so viele Rompreise gehabt, als er. Aus allen Ländern kamen Schüler zu ihm, und er formte sie gut. In seiner späteren Epoche verfiel Vanderstappen auch auf soziale Ideen und arbeitete im Genre Meuniers. Hiervon zeugt die im Cinquantenärpark befindliche Gruppe der »Städteerbauer«, zweier die Mittagspause überschlafender Arbeiter, die sich also nicht wenig unterscheidet von seiner Kolossalgruppe »Die Lehre der Kunst«, welche als Gegenüber der Gruppe von de Vigne die Fassade des Alten Museums schmückt. Meunier hat das »Denkmal der Arbeit« geschaffen, Vanderstappen faßte dasselbe Projekt. An ihm arbeitete er seit Jahren, und seine Fertigstellung stand nahe bevor. Während er in den vier großen Gruppen, die den Sockel schmücken, stellenweise noch an seinen unsterblichen Kollegen erinnert, ist diesem in riesigen Dimensionen aufgefaßten Monument dennoch ein höherer Sinn unterlegt. So bildet die eine der vier Sockelgruppen eine Kühnheit hinsichtlich Idee und Ausführung, die sich nur ganz außerordentlich begabte Bildner erlauben dürfen. Diese Gruppe stellt den von einem Arbeiter gezügelten Pegasus dar. Die Krönung des vom Provinzialrat von Brabant bestellten Denkmals zeigt einen Richter, der mit kräftiger Gebärde die Hand auf das Rechtsbuch legt und damit den gerichtlichen Schutz der arbeitenden Elemente kennzeichnet. Augenblicklich sucht man nach einem Standorte für dieses Monument der Arbeit, das, nach der Auffassung seines Schöpfers, möglichst frei von allen Seiten gegen den Himmel stehen soll. Ich höre, daß des Meisters berühmteste Schüler, Rousseau und Rombaut, die Fertigstellung desselben in die Hand nehmen wollen. Sehr plastisch und vlämisch kräftig, schon mehr nach Lambeaux schmeckend, ist sein Monument der »Ringer« auf dem Rond Point der Avenue Louise. Vanderstappen sah seine Werke von vielen ausländischen Museen begehrt; ebenso seinen guten Geschmack und sein richtiges Urteil von vielen internationalen Jurys. Auch stand er, gemeinsam mit seiner klugen Gattin, im Mittelpunkte des belgischen literarischen Lebens und aller humanistischen Bewegungen. In ihm verliert seine Heimat, wie die Kunst überhaupt, einen der großen Meister unserer Zeit. *A. R.*

Willem Maris †. Mit Willem Maris, der am 10. Oktober im Haag gestorben ist, ist der jüngste der drei Gebrüder, die den Ruhm der sogenannten Haager Schule aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts ausmachen, da-

hingegangen. Jacob, der älteste und berühmteste, starb schon 1899 in Karlsbad, während der mittlere noch im Ausland, abgesehen von England, weniger bekannte, noch am Leben ist, seit Jahren in London ansässig, wo er eine Art Eremitendasein führt. — Willem Maris wurde 1844 im Haag geboren; die Familie Maris selbst ist nicht holländischen Ursprungs; der Großvater des Künstlers war durch die Napoleonischen Kriege aus Böhmen nach Holland verschlagen worden; die ursprüngliche Schreibweise des Namens Maresch läßt die böhmische Herkunft auch noch erkennen. Der Vater war Buchdrucker, der den Sinn der Kinder für die Kunst vielleicht durch die Lithographien und Holzschnitte weckte, die er ihnen aus der Druckerei mitbrachte. Den ersten Unterricht im Zeichnen empfing Willem von seinen älteren Brüdern, später zeichnete er im Winter auf der Akademie nach Gips. Als in den sechziger Jahren die waldreichen und hügeligen Gegenden Gelderlands von den holländischen Malern mehr besucht wurden, ließ er sich ebenfalls dort eine Zeitlang nieder und machte dabei die Bekanntschaft des einige Jahre älteren Mauve, den er durch sein großes Talent in Erstaunen setzte. 1863, also als Neunzehnjähriger, stellte er zum ersten Male im Haag aus und er hatte die Genugtuung, seine beiden Einsendungen: »Vieh am Wasser« und »Junge Kälber« für 150 und 175 Gulden verkauft zu sehen. 1866 machte er eine Reise durch Deutschland und später durch Norwegen; aber von Einfluß auf seine Entwicklung sind diese Reisen nicht gewesen. Denn seine Kunst schöpfte ihre ganze Kraft aus der heimischen Natur; die saftigen holländischen Wiesen mit ihren von wehendem Schilf umstandenen Wasserflächen, den ruhig grasenden glänzenden Rindern, und ihren von knorrigen silbergrau schimmernden Weiden eingefaßten Gräben, in denen weiße und bunte Enten mit ihren goldgelb leuchtenden Küchlein herumschwimmen, von hohem Dunsthimmel überwölbt und in Sonnenlicht gebadet, das war sein Thema, das er in immer neuen Weisen variierte. Das Licht war ihm die Hauptsache in seinen Kompositionen, das volle Tageslicht an warmen, dunstigen Sommertagen; es ist nicht das Licht, das die französischen Impressionisten, wie Monet oder Sisley, oder später die Pointillisten, und ihre deutschen und holländischen Nachahmer gemalt haben, das scharfe, blendende Sonnenlicht, das, alle feinen Übergänge aufhebend, nur einige wenige Lokalfarben bestehen läßt, die dann selbst wieder von um so größerer Intensität werden; dieses Licht ist es nicht: es ist milder, toniger, durch die stets feuchte holländische Atmosphäre und vielleicht auch durch einen dünnen silbrigen Dunstschleier gedämpft, so daß die Schattierungen und Reflexe ihre Zartheit behalten. — Es gibt zweierlei Werk von Willem Maris; seine früheren Sachen sind meistens von kleinerem Format, von schärferer Zeichnung, feineren Umrissen und in einem delikaten silbrigen Ton gehalten; was aus späterer Zeit stammt, ist von größeren Dimensionen, in der Behandlung breiter und kühner, in der Auffassung größer und malerischer empfunden, das ganze Landschaftsbild mehr in Licht- und Schattenflecke aufgelöst.

Das Gebiet, das Willem Maris beackerte, ist zwar ein beschränktes, aber er zeigt sich in diesem engen Kreis als ein vollkommener Meister; obwohl sich auf seinen Bildern stets Kühe oder Enten befinden, so kann man ihn doch nicht als einen Tiermaler bezeichnen; denn es ist nicht das einzelne Tier, das ihn interessiert; wie etwa seinen Landsmann J. H. L. de Haas oder die Deutschen Zügel und Schramm-Zittau (ganz abgesehen, daß dieselben hart neben ihm wirken würden); deshalb steht es auch nie im Vordergrund, nimmt nie den Hauptraum ein und versperrt durch seine Masse die Aussicht, sondern es befindet sich stets in einer gewissen Entfernung, so daß es bei dem hohen Himmel, der bei Maris, wie schon bei den alten holländischen Landschaftern, wie van Goyen, oft zwei Drittel oder mehr von der ganzen Bildfläche einnimmt, klein erscheint. Denn es ist ihm immer nur um den Gesamteindruck der Landschaft zu tun, in deren Grün das Tier als ein Konglomerat von braunen, weißen und gelben Farbenflecken eine belebende Note bringt. Von den drei Brüdern Maris sind Jacob und Matthys sicherlich die vielseitigsten; beide haben mit gleichem Erfolge die Landschaft und das Figurenbild gepflegt; doch ist Jacob in erster Linie Landschafter und Matthys Figurenmaler; beide unterscheidet von Willem eine größere Innigkeit des Gefühls. Willem ist neben ihnen *nur* Maler, nur Augenmensch, weil seine Bilder mehr vom Äußern ausgehen, keine besondere Ergriffenheit den Pinsel führt, geht ihnen auch der unbestimmte Reiz ab, den man am besten mit dem Worte Stimmung bezeichnet. Das liegt zum Teil auch an den verschiedenen Tageszeiten, die beide vorzugsweise wählen; ist es bei Willem hell-lichter Tag, und klingt sein Lebenswerk in einen jubelnden Hymnus auf das Licht aus, so fühlt sich Jacob mehr zu der Nacht und dem Dunkel hingezogen, das er in seinen Abstufungen dargestellt hat von dem grauen Wolkenhimmel, wie er regendrohend über einer holländischen Stadt hängt, bis zu dem Helldunkel eines Apriltages, an dem bei einem im Hintergrund vorüberziehenden Regenschauer ein Mann ein Schiff auf einem Kanal weiterzieht, oder bis zum Morgengrauen, an dem ein Hahn auf einem Hause dem ersten schwachen Lichtschimmer entgegen kräht. — Matthys Maris hat mit der Landschaft begonnen, und es gibt verschiedene Meisterwerke von seiner Hand, wie die »Souvenir d'Amsterdam« genannte Amsterdamer Stadtansicht oder das reizende Bildchen im Städtischen Museum in Amsterdam mit den Vorstadthäusern mit den kahlen Bäumen davor; doch ist sein eigentlichstes Gebiet eine ganz besondere Art des weiblichen Figurenbildes, in dem die Innerlichkeit mit starker sinnlicher Note allmählich so sehr die Hauptsache geworden ist, daß ihre äußere Erscheinung eigentlich nur noch geahnt, aber nicht mehr geschaut werden kann; seine Gestalten aus den letzten Jahren verschwimmen in den sie umhüllenden zarten Nebelmassen. Beherrscht bei Willem Maris das klare Auge alles Dunkle und Rätselhafte des Gefühls, und halten sich bei Jacob Maris Gefühl und Intellekt das Gleichgewicht, wie das Licht und das Dunkel in seinen Landschaften, so gehen bei Matthys Bewußtheit und Klarheit unter in dem Nebel eines unendlichen Gefühls; die Erinnerung an die liebliche Mädchengestalt, die er in früheren Jahren in romantischer Verkleidung als träumendes Kind, über dem Schmetterlinge kosen, oder als Dornröschen, das auf den Ritter wartet, der es erwecke, oder als Gretchen, das in der Küche hantiert, oder als Braut in langem weißen Schleier gemalt, verblaßt mehr und mehr; das Bild verliert an Konkretheit, an Zufälligkeit und an Erdenschwere, und verflüchtigt sich zu einem blassen Traum; und die Sehnsucht nach der lebensvollen Wirklichkeit wird Wehmut und in immer weitere Fernen schwindendes Unerreichbares. *M. D. Henkel.*

Siegmund L'Allemand †. Am 24. Oktober starb in Wien Siegmund L'Allemand. Der Siebzigjährige war noch als Künstler und Lehrer tätig. Als er sein Ehrenjahr an der Akademie der bildenden Künste in Wien absolvieren sollte, raffte ihn der Tod hinweg.

Er gehörte einer vergangenen Kunstepoche an, deren Lebenslicht in Wien merkwürdig lange weiterglimmt, obwohl ringsherum lodernde Flammen und stürmische Winde tobten. Sie konnten den gleichmütigen, heiteren Mann nicht aus dem Geleise drängen, der in altgewohnter Weise

seine tüchtigen Bildnisse weiterschuf, ohne Erregung und ohne Kampflust.

Eine Reihe hoher und höchster Gönner ist ihm treu geblieben seit den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts, wo er durch Schlachtenbilder aus der österreichischen Geschichte die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er hatte die Kriege von 1864 und 1866 in den Hauptquartieren miterlebt und durch sorgfältig gezeichnete, gegenständlich gemalte, erzählende Bilder behandelt, die heute zumeist im Besitze des Kaisers von Österreich sind. Sein großes Reiterbild des Feldmarschalls Laudon hängt im Wiener Hofmuseum.

Diese Werke haben ihm die Professur verschafft, die er nach dem Tode seines Lehrers Karl Blaas (1879) antrat und über drei Jahrzehnte gewissenhaft und liebenswürdig ausgeübt hat.

In dieser Zeit hat ihn zumeist nur mehr das repräsentative Bildnis beschäftigt, zu dem ihm der höchste Kriegsherr, sowie mehrere Erzherzöge, Kriegsminister, Generäle häufig Gelegenheit gaben. Sein letztes Porträt des Erzherzogs Rainer steht noch unvollendet auf der Staffelei.

So zieht sich ein Faden handwerklicher Tüchtigkeit, sachlicher Korrektheit aus einer früheren Zeit durch sein Werk, den er unbeirrt weiterspinnt, der ihm die Anhänglichkeit seiner Schätzer sicherte. Seine Schüler sind heute noch am Werk, in seinem Sinne einige Wände der neuen Hofburg auszuschmücken.

Seine Bilder waren zumeist von Persönlichkeiten veranlaßt, die er oft gemalt hat, für offizielle Zwecke bestimmt, die keine starke künstlerische Note, keine Persönlichkeitsäußerung von Temperament erforderten.

Darum stand er auch abseits vom Kampf um künstlerische Siegespalmen, zufrieden mit dem Erfolge, der ihm in jungen Jahren beschieden war, und eifrig tätig, die Erinnerung an die guten Seiten dieser Epoche lebendig zu erhalten.

Bescheiden und als guter Kamerad fügte er sich dem Kreise der Wiener Künstlergenossenschaft ein, deren Leitung eine Zeitlang in seinen Händen lag. *H. Fischel.*

PERSONALIEN

Domkapitular Prof. Dr. **Alexander Schnütgen** in Köln ist am Tage der festlichen Weihe des Schnütgen-Museums die Ehrenbürgerwürde der Stadt Köln verliehen worden.

□ Als Nachfolger *Ludwig Habichs* wurde zum Professor für dekorative Plastik an der Techn. Hochschule in Stuttgart der Münchener Bildhauer **Ulfert Janßen** berufen.

Die königliche Akademie der schönen Künste in Antwerpen hat Professor **Eduard von Gebhardt** in Düsseldorf zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

× **Heinrich Zügel** hat am 22. Oktober sein 60. Lebensjahr vollendet und wurde an diesem Tage von seinen Münchner Freunden und Schülern wie von den Verehrern seiner Kunst in ganz Deutschland herzlich gefeiert.

Professor **Hans Olde** in Weimar ist vom 1. Oktober 1910 ab auf seinen Antrag von den Geschäften der Direktion der Großh. Hochschule für bildende Kunst entbunden und vom gleichen Zeitpunkt ab Professor **Fritz Mackensen** in Weimar zum Direktor der Hochschule ernannt worden.

Der in Berlin lebende Bildhauer **Heinrich Günther aus Gera**, Schöpfer mehrerer größerer Denkmäler, wurde vom König von Preußen zum Professor ernannt.

× Zu **Senatoren der Berliner Akademie der Künste** an Stelle von Skarbina und Woldemar Friedrich sind von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Akademie Prof. **Hans Herrmann** und Prof. **Konrad Kiesel** gewählt worden.

WETTBEWERBE

□ Im **Wettbewerb** für eine neue **Markthalle in Stuttgart**, bei dem nur Stuttgarter Architekten zugelassen waren, erhielten Architekt Elsässer den ersten, die Architekten Bonatz und Scholer den zweiten Preis.

Die Einrichtung einer Beratungsstelle für künstlerisches Wettbewerbswesen hat der **Bund deutscher Architekten** jetzt beschlossen. Nach einem zur Annahme gelangten Antrag des Architekten Wilhelm Brurein in Berlin soll die Beratungsstelle in Gemeinschaft mit dem Verbande deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, der Bildhauervereinigung und dem Künstlerverband deutscher Bildhauer geschaffen werden. Von dem Bunde deutscher Architekten wurde ein Ausschuß gebildet, in den die Herren Brurein, Möhring, Lühr und Drechsler delegiert wurden. Die anderen Verbände sollen zu gemeinsamer Arbeit und Entsendung von Delegierten in diesen Ausschuß ersucht werden. Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft und die Bildhauervereinigung haben bereits zugestimmt. Ferner will der Bund deutscher Architekten neue, für das gesamte Gebiet der künstlerischen Wettbewerbe gültige Grundsätze aufstellen.

Die Stadt Antwerpen läßt die Zone ihrer Befestigungen hinausrücken. Das frei werdende Gelände soll mit modernen Garten- und Stadtanlagen bedeckt werden. Es war zu diesem Zwecke ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben worden. Die internationale Jury erteilte den ersten Preis von 25000 Franken dem Projekt des Pariser Architekten Henri Prost; den zweiten Preis von 10000 Franken holte sich ebenfalls ein Pariser Architekt, Marcel Auburtin. Der Preis von 5000 Franken kam ex equo zur Verteilung an Forbath, Eugen Lechner, den Ungarn Ladislaus Wargo und den Antwerpener Architekten Van Mechelen. Schließlich wurde noch einem deutschen anonymen Projekt ein Sonderpreis von 1000 Franken erteilt. Die Stadt Antwerpen ist nicht verpflichtet, die preisgekrönten Entwürfe zur Ausführung zu bringen; sie kann sie nach Belieben kombinieren oder der Notwendigkeit entsprechend umformen. *A. R.*

DENKMÄLER

× **Louis Tuaillon** arbeitet gegenwärtig an dem neuen monumentalen Reiterbilde Kaiser Friedrichs III., das für die noch im Bau begriffene zweite große Rheinbrücke in Köln bestimmt ist. Das Denkmal wird hier auf dem Kölner Brückenkopf das Gegenstück zu dem vor einigen Wochen enthüllten Reitermonument Kaiser Wilhelms II. von Tuaillon bilden.

AUSSTELLUNGEN

Für die Abteilung der **Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911** sollen als Ausstellungsobjekte auch Kopien von alten Gemälden, die hygienisch interessante Einzelheiten darstellen, zur Schau gebracht werden. Für den Ankauf von solchen Kopien setzt das Direktorium der Ausstellung 5000 Mark aus. Über den Ankauf entscheidet eine Jury. Die Ausstellung trägt die Kosten für Hin- und Rückfracht sowie für Versicherung und berechnet in der historischen Abteilung keine Ausstellungsgebühren. Zugelassen sind Kopien nach Wandgemälden, Miniaturen und farbigen Darstellungen auf kunstgewerblichen Gegenständen, dagegen sind Reproduktionen in Schwarz und Weiß ausgeschlossen, da solche nur im Original oder in Photographie ausgestellt werden. Es können auch aus alten Gemälden nur Teile herauskopiert werden, so z. B. aus dem Uriasbrief von Franciabigio (Dresden) die Badeszene links; aus der »Geburt der Jungfrau« von Ghirlandajo (Florenz,

Chiesa St. Maria Novella) rechts die untere Hälfte mit dem Wochenbett und dem Bad des Kindes; aus Altdorfer »Susanna im Bade« (München) die Gruppe in der Mitte des Vordergrundes (Fußbad, Haarbürsten); aus Mantegna »Darstellung Christi im Tempel« (Berlin) Maria mit dem gewickelten Jesuskind usw.

Neuere und moderne Gemälde oder Darstellungen (Originale oder Kopien), die hygienisch besonders interessante historische Sujets bringen, sind unter den gleichen Bedingungen wie die Kopien nach alten Gemälden (vor 1850) zugelassen, wenn auch kein besonderer Fonds für ihren Ankauf vorgesehen ist.

Es empfiehlt sich, besonders um die *Anfertigung von Duplikaten möglichst zu vermeiden,* daß die Künstler sich vor Beginn ihrer Arbeit an die Historische Abteilung der Internationalen Hygiene-Ausstellung Dresden 1911, Dresden-A., Zwickauerstraße 35, wenden, wo auch alle sonstigen Auskünfte eingeholt werden können.

× Der **Salon Cassirer** in Berlin eröffnete seine Winterausstellungen mit einer Sammlung *norwegischer Gemälde,* die besonders neben der (kürzlich an dieser Stelle besprochenenen) Berliner Ausstellung der schwedischen Sezession interessierte, vor allem freilich die geringere Kraft und Klarheit der malerischen Anschauung und des künstlerischen Empfindens bewies, die bei den Norwegern anzutreffen ist. Bedeutsamer ist die große Ausstellung von Werken *van Goghs,* die jetzt gefolgt ist. Sie gibt zum erstenmal einen Überblick über die Entwicklung dieses einsamen und merkwürdigen Genies und über die dunkeln und schweren Malereien seiner Frühzeit, da Anregungen aus seiner holländischen Heimat sich mit spanischen Einflüssen und Eindrücken von Courbet her in ihm berührten. Man verfolgt, wie van Gogh dann ins Fahrwasser der Franzosen, namentlich des älteren Impressionismus, geriet, wie Monetsche Harmonien, ja auch noch Erinnerungen an Corot bei ihm auftauchen, bis er dann seine eigenwilligen Bilder schuf, die in ihrer trotzigen, unbekümmerten Kraft oft hinreißende Wirkungen hervorrufen, oft allerdings auch im interessanten Experiment stecken bleiben. Man verfolgt, wie der Künstler sich eine neue klare Sprache entschiedener Farbenflächen bildet, die er mit souveräner Kühnheit bis zu ihrer letzten Möglichkeit führt, und wie er daneben, zum Teil durch Millet angeregt, zum Kompositionellen, Monumentalen strebt, bis er in den Orgien seiner tollen Linien und Konturen endet, die aber dann doch oft wieder zu grandiosen Raumwirkungen führen, zu packenden Systemen von Umrissen, in denen sich eine selbstherrliche Naturanschauung von wirklicher Größe und Orginalität kundgibt. Eine Kollektion glänzender Zeichnungen, in denen diese Absichten van Goghs weit reiner zum Ausdruck kamen als in seinen Gemälden, schließt sich an.

Die Preisverteilung auf der Internationalen Kunstausstellung in Brüssel hat folgende Ergebnisse gehabt. Die fünf großen goldenen Medaillen von je 1000 Franken wurden zuerteilt: Eugène Laermans (Belgien); Ettore Tito (Italien); Benedito Vivès (Spanien) für die Malerei; Thomas Vinçotte (Belgien) für die Bildhauerei, und M. Bauer (Holland) für den Kupferstich. Die drei Diplome der goldenen Medaille erhielten: Léo Frédéric (Belgien), der soeben verstorbene Holländer W. Maris und de Zubbiaune (Spanien). Es folgen dann noch eine lange Reihe von silbernen und bronzenen Medaillen und Ehrendiplomen, deren Aufführung zu weit führen würde. Die deutschen Künstler stellten nicht in der Internationalen, sondern im deutschen Pavillon aus, und kamen daher für die Preisverteilung nicht in Betracht. *A. R.*

SAMMLUNGEN

Auf der **Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden 1910** wurden aus Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung für die **Königl. Gemäldegalerie** erworben: Gotthardt Kuehl, »Schloßplatz«; Otto Gußmann, »Porträt« und Max Slevogt, »Bildnisskizze«.

VERMISCHTES

Düsseldorf. Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hatte vor einigen Monaten einen engeren **Wettbewerb** zur Erlangung künstlerischer Entwürfe für die Ausmalung eines Sitzungssaales im neuen Regierungsgebäude zu Düsseldorf ausgeschrieben. Die Entwürfe sind jetzt in der städtischen Kunsthalle ausgestellt. Zur Ausführung wurde der Entwurf von *Jos. Kohlschein d. J.* bestimmt. — Auf dem Platze vor den allgemeinen städtischen Krankenanstalten ist dem Düsseldorfer Augenarzte Albert Mooren ein Denkmal in Gestalt eines Brunnens gesetzt worden, dessen architektonische und bildnerische Ausschmückung von *Jos. Hammerschmidt* herrührt. — In der Kunsthalle ist zurzeit der Nachlaß des im Juli verstorbenen Genremalers *Hubert Salentin* ausgestellt.

Die **Künstlervereinigung »Ring«**, die der Kunstgewerbeschule nahesteht, veranstaltet in diesem Winter einen **Zyklus von Kunstvorträgen**, dessen sorgsame Zusammenstellung vorbildlich erscheint. Unter anderen sprechen Muthesius (Berlin) über die geschichtliche Entwickelung der modernen Kunstbewegung, H. P. Berlage (Amsterdam) über Backsteinbau, W. Kreis (Düsseldorf) über monumentale Baukunst, R. Bosselt (Düsseldorf) über Reliefkunst, A. Endell (Berlin) über Wohnhausbau und Osthaus (Hagen) über Kunst in Handel und Gewerbe.

× Dem ungarischen Porträtmaler **Philipp László** ist von der italienischen Regierung der Auftrag zuteil geworden, für die Galerie der Künstlerselbstporträts in den Uffizien zu Florenz sein Bildnis zu malen.

Sehr geehrte Redaktion.

In Nr. 1/2. der Kunstchronik vom 14. Oktober bringen Sie auf Sp. 29 einen Auszug aus Lionello Venturis Aufsatz über *Lorenzo Luzzo* im letzten Hefte von L'Arte. Ich möchte dazu bemerken, daß das aus S. Stefano in Feltre stammende Altarbild der Berliner Museen sich bereits seit einer Reihe von Jahren in *Bonn* befindet. Es ist seinerzeit dank den Bemühungen von Professor Paul Clemen als Leihgabe dem Kunsthistorischen Institut der Universität überlassen und 1909 mit den übrigen Berliner Bildern in den Neubau des Provinzialmuseums übergeführt worden. Der Ansicht Venturis, daß die Inschrift

1511
LAVRENCIVS LVCIVS
FELTRENIS PINGAT

(so lautet sie korrekt) nicht anzuzweifeln wäre, kann ich mich nicht anschließen. Schon Wilhelm Bode betont im Berliner Galeriewerk (die Schulen von Vicenza, Verona, Brescia und Bergamo, S. 58), daß die Signatur *aufgefrischt* sei und daß die Jahreszahl ursprünglich 1521, nicht 1511 gelautet haben müßte. In der Tat ist der Stil des Bildes kaum vereinbar mit der früheren Datierung. Ich zweifle nicht an der ja auch literarisch beglaubigten Herkunft des wertvollen, leider schlecht erhaltenen Gemäldes von Lorenzo Luzzo, kann aber der Signatur als solcher keinen urkundlichen Wert beimessen. Bei wiederholter Untersuchung, an der sich auch ein Spezialkollege Venturis, Dr. von Hadeln, beteiligte, ist es mir zur Überzeugung geworden, daß die mit brauner Farbe grob aufgemalte Inschrift in allem Wesentlichen neu ist.

Bonn, 15. Oktober 1910. *Dr. Walter Cohen.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 6. 18. November 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DEUTSCHE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IN LEIPZIG.

Auf Veranlassung der Leipziger Künstlerschaft wurde im Deutschen Buchgewerbemuseum kürzlich eine Graphische Ausstellung eröffnet, die über das Graphische Schaffen unserer Künstler in ziemlich eingehender Weise orientiert. Die Graphik ist von jeher nicht der schlechteste Teil unserer deutschen Kunst gewesen und nicht selten geschieht es, daß ein Künstler, der ein mittelmäßiger Maler ist, Vorzügliches leistet, wenn er sich auf das — äußerlich nicht so angesehene Gebiet der zeichnenden Künste begibt. Trotzdem es nicht selten bei uns in etwas dilettantischer Weise gepflegt wird, besitzen wir doch eine große Anzahl von Künstlern, die hervorragende Graphiker sind, Graphiker von Empfindung und Können, die nicht die Nadel und das Schneidemesser zur Herstellung von Dingen mißbrauchen, die aussehen wie mechanische Reproduktionen nach Gemälden und die so viel von reinem, künstlerischem Geist in sich verspüren, um nicht die Mittel der Graphik zu langweiliger Illustrierung nichtssagender »Ideen« zu benützen. Es hat wirklich den Anschein, als ob die Zahl temperamentvoller, fähiger Graphiker bei uns erheblich gewachsen ist, ebenso haben sich schon ganz deutlich einzelne »Schulen« gebildet, die im Kleinen ganz gut den Charakter unserer Kunstzentren widerspiegeln.

Da die Veranstaltung der Sammlung von Leipzig ausging, wurde den Künstlern dieser Stadt relativ viel Platz eingeräumt. Von *Klinger*, den es töricht wäre, irgendwo anzuordnen, sind die drei letzten Blätter, Krieg, Herrscher, Philosoph aus dem Zyklus vom Tode II ausgestellt, von denen besonders das letzterwähnte zu den reifsten Schöpfungen des Meisters gehört. Zwei Rahmen mit Studien von *M. Seliger* wirken außerordentlich frisch, auch die Zeichnungen von *Horst-Schulze, O. R. Bossert, Erich Gruner*, dann vor allem von *Lisa Hofmann* sind nicht ohne Qualität, die Radierungen von *B. Héroux* sind technisch sehr geschickt gemacht, aber oft etwas langweilig, und ähnliches ist auch von den ganz biederen Arbeiten von *A. Leistner* zu sagen. Eine weit kraftvollere Persönlichkeit verraten die Lithographien von *Martha Schrag*-Chemnitz. Ein sehr flotter Schilderer Dresdner Lebens ist *F. R. Scholz*, bekannter als seine Zeichnungen sind die Radierungen von *W. Zeising*, die dasselbe Thema behandeln in einer sehr guten, sympathischen Weise, die offenbar etwas von *Otto Fischer* beeinflußt ist, dem führenden Graphiker von Dresden; denn *Richard Müller*, der übrigens auf der Ausstellung sehr gut vertreten ist, gehört doch zu sehr zur alten Schule, um noch irgendeine tiefere Wirkung ausüben zu können. Fischer hat sich übrigens in letzter Zeit mehr von dem englischen Einfluß freigemacht, dem er lange unterlegen ist. Von großem malerischen Reiz sind die Aquarelle von *R. Dreher* und *Rob. Sterl* zeigt sich als flotter Zeichner; endlich ist noch *G. Gelbke* zu nennen, der in seinen »Glossen zum Fettbürgertum« sehr drollige, etwas an Busch gemahnende Blätter gezeichnet hat. Als Repräsentant von Weimar hat *Ludw. von Hofmann* eine große Anzahl seiner Zeichen-Studien ausgestellt, die so reizvoll Liebenswürdigkeit mit stilvoller Gestaltung verbinden. Ein Blatt wie die »Blumenpflückenden Mädchen« geben beinahe ebensoviel wie seine ausgeführten Gemälde. *Margarete Geibel* pflegt den Farbenholzschnitt mit einigem Glück; an Stelle des stark farbigen Goethehaus-Interieurs sind einige kräftige landschaftliche und figürliche Blätter zu sehen. *Georg Greve*-Lindau, der seit kurzem zu den Weimaranern zu zählen ist, hat eine Anzahl sehr ehrlicher, gelegentlich etwas an Kalckreuth erinnernder Radierungen ausgestellt. Von den Wienern treten nur *Pollak* und höchstens noch *Augustin* als treffliche Meister der Radiernadel hervor, sie haben beide die Eigenschaft, wirklich graphische Werte in der Radierung zum Ausdruck zu bringen. Recht gut ist dann auch das Wenige, was von Schweizer Künstlern ausgestellt ist; die Lithographien des *Züricher Künstlerbundes* haben sehr viel Charakter und übertreffen beinahe die Arbeiten des Karlsruher Künstlerbundes.

Die Abteilung München gehört mit zu den reichhaltigsten der Ausstellung. Die alte Tradition ist hier eben doch noch am meisten wirksam, daher ist hier die größte durchschnittliche Höhe zu finden, wenn auch die Gefahr nicht ferne scheint, zu verflachen. Die Graphik ist in modernen Zeiten zu einem Mittel rein individuellen, ganz persönlichen künstlerischen Ausdrucks geworden, das jeden praktischen Zweckes entkleidet ist und daher dann die größten Werte hervorbringt, wenn es ganz frei und ganz persönlich gehandhabt wird. Die fatalen Radierungen gewisser Dachauer Künstler, die Heliogravüren zum Verwechseln ähnlich sehen, gehören in das Kapitel »Kunstgewerbe in der Graphik«, sie sind nur gefällig, aber nicht geschmackvoll. *O. Felber*, dann auch *E. Liebermann* gehören zu ihnen — von *O. Graf* ist nichts ausgestellt —, auch *Klemm* und *Thiemann* passen in die Nähe, wenn sie auch bei weitem geschickter arbeiten. Die Holzschnitte von *H. Neumann* sagen nicht viel mehr als das, was man von früher schon weiß, ganz gut sind die Holzschnitte von *Joh. Metzner* und die Lithographien von *Laura* und *Helene Lange*. Damenkunst, aber ganz geschmackvoll. Ein außerordentlich sympatischer Künstler ist *H. Röhm*, nicht schlecht sind auch die kräftigen Holzschnitte von *R. Graef*, der aus dem Simplizissimus bekannt ist. Die Radierungen von *W. Geiger* (»Der Skandal«, »Jour fixe« usw.) gehören gewiß zu den bedeutendsten Leistungen der Art auch ohne die geistreiche Pointe; *Joseph Uhl* ist etwas liebenswürdiger, aber nicht weniger phantasiereich. Die quattrocentistisch anmutenden Kompositionen von

Ed. Scharff sind nicht immer ganz glücklich; etwas dilettantisch, aber oft ganz witzig muten die kleinen Totentanzbildchen von *Fr. W. Preuß* an. Nicht zu vergessen sind natürlich die Originale aus dem Simplizissimus von *Gulbransson*, das große farbige Blatt von *Olaf Lange* »Die Märtyrerin«, die Landschaften von *Sieck*, die sehr stilvollen drei Radierungen von *Wolffhügel*, die Holzschnitte von *Heine Rath*, *Hammer* u. a. m.

Ein ganz anderes Bild bietet die Berliner Gruppe. *Erich Wolfsfeld* hat sich ganz offenbar an Greiner gebildet, scheint aber des Details mehr Herr geworden zu sein wie sein Meister. *K. Kollwitz* radiert arme, abgehärmte Proletarierfrauen wie sonst, ist aber doch im ganzen vielleicht noch etwas großzügiger geworden, *Fr. Lederer* hat etwas phantastische Landschaften ausgestellt, *H. Zille* seine gewohnten Bildchen. Eine neue Persönlichkeit ist *F. Meseck*, der impressionistische Landschaften und merkwürdige, etwas an Pascin erinnernde Studien bringt, *B. Hasler* arbeitet noch etwas primitiv, beweist aber viel eigene Anschauung. *Hedwig Weiß* hat drei große ganz fein empfundene Zeichnungen ausgestellt. *H. Struck* ist als Radierer genug bekannt, ebenso *P. Baum* u. a. m., *E. Orlik* erregt Bewunderung als einer der raffiniertesten Techniker der Radierung, die es gibt. Die Bildnisse H. Bahr, H. Veit usw. sind von einer Delikatesse, die beinahe an Holbein erinnert. Die neue Sezession in Berlin hat unter ihren Mitgliedern auch *M. Melzer*, der, vielleicht der originellste unter ihnen, Holzschnitte von vorzüglicher, farbig dekorativer Wirkung macht. Sein Kollege *M. Pechstein* steht ihm nach, hat aber auch einige, freilich stark von Gauguin beeinflußte bessere Blätter geschaffen. Die größere Menge von dem, was die Leute der »Brücke« produzieren, ist nur halb ernst zu nehmen. Gelegentlich gelingt ihnen ein Akt oder ein Kopf, der den Reiz einer rasch hingesetzten Improvisation hat. *Nolde* steht ihnen nahe in der Absicht, ist aber sehr viel ernsthafter, wie vor allem seine Bilder von der See beweisen. Der technisch mit so viel Geschick arbeitende *Illies* ist an einer Reihe seiner flott wie mit Tusche hingesetzten Radierungen ausgezeichnet zu studieren. Die Worpsweder vertritt *Vogeler* mit bekannten Blättern und *Hans am Ende* mit einigen sehr interessanten Landschaften — »Ruhige Fahrt« z. B. ist ausgezeichnet —, von *H. Wolff*-Königsberg sind Radierungen ausgestellt, die aussehen, als hätte sie ein äußerst geübter Zeichenlehrer gemacht; die sichere ehrliche Art von *Kalckreuth* wird sehr gut durch seine neueren Radierungen und einige Zeichnungen repräsentiert. Man wird ohne allzuviel Überlegung merken, wie sehr man schon von Schulen von Gruppen sprechen kann und wie sehr auch oft Nuancen in der Rasseverschiedenheit oder Einflüsse der Schulung sich in der künstlerischen Produktion aussprechen. Auch bei unseren kleinen Kunstzentren ist das der Fall. Magdeburg hat sehr geschickte Graphiker wie *R. Winckel* und *W. Giese* aufzuweisen, in Hessen ist *Thielmann* tätig, dessen großfigurige Radierungen beinahe ausschließlich das Leben der Heimat schildern. *H. Barthelmeß* und *M. Pretzfelder*-Nürnberg haben viel Ähnlichkeit miteinander, die allerdings viel auf die gleichen Einflüsse zurückzugehen scheint. *O. Ubbelohde* wirkt etwas altmodisch, die religiösen Radierungen von *H. Steinhausen* scheinen von einer Nervosität erfüllt, die dem Künstler sonst nicht eignet. Ganz interessant sind die idyllischen Landschaften von *H. Funke*-Paris und die malerisch sehr reizvollen Aquatintablätter von *Amandus Faure*. Die flimmernden Impressionen von *H. Meid* wirken außerordentlich originell; *A. Schinnerer* kommt immer mehr zu einem Stil, dem nur noch letzte abschließende Werte fehlen, um wirklich monumental zu sein. Neben diesen durchaus als eigenartige Persönlichkeiten zu wertenden Künstlern geben die Karlsruher und Stuttgarter sonst einen deutlichen Begriff von dem, was die Graphik in unseren süddeutschen Kunststädten leistet. Die Landschaften von *W. Conz* sind recht hübsch und gefällig, noch mehr ist das der Fall bei den Arbeiten von *H. v. Volkmann;* ihm gegenüber wirkt *Cissarz* unruhig und unreif, *Eckener* beweist sich als ein tüchtiger, aber nicht über den Durchschnitt ragender Künstler. *Carlos Grethe* hat einige kraftvolle Seelandschaften ausgestellt, die Radierungen von *Reifferscheid*, *Hollenberg* und dann noch *Voellmy*-Basel beweisen deutlicher wie irgend etwas anderes den absolut bodenständigen Charakter dieser ganzen süddeutschen Gruppe. *Sch.*

PERSONALIEN

Professor **Max Schmid** in Aachen ist zum Geheimen Regierungsrat ernannt worden.

An Stelle des verstorbeenen Professors Skarbina ist Professors **Max Slevogt** in Berlin in den Vorstand des deutschen Kunstvereins gewählt worden.

Prof. **Rudolf Bosselt** in Düsseldorf ist zum Direktor der Magdeburger Kunstgewerbeschule gewählt worden.

Prof. **Paul Bernardelli** von der Kunstgewerbeschule in Magdeburg ist als Lehrer für Naturstudien an die Kölner Kunstgewerbeschule berufen worden.

Für die preußische Landeskunstkommission hat soeben der Verein Berliner Künstler die **Neuwahlen** für seine Vertreter in der Kommission vorgenommen. Zu ordentlichen Mitgliedern der Landeskommission zur Beratung über die Versammlung, Verwendung der Fonds für Kunstzwecke wurden der Maler Prof. *Hans Looschen* und der Bildhauer Prof. *Hermann Hosaeus* gewählt. Zu Ersatzmännern wurden der Maler *Arthur Langhammer*, der Präsident der nächstjährigen Großen Berliner Kunstausstellung, und der Bildhauer Prof. *Heinrich Günther-Gera* ausersehen. Die Künstler haben bereits in den letzten Jahren als Vertreter des Vereins der Landeskunstkommission angehört.

Der Belgier Jef Leempoels erhielt auf der Weltausstellung von Buenos-Ayres den Großen Preis für seine Gemälde.

Auguste Rodin feierte am 4. November seinen 70. Geburtstag.

WETTBEWERBE

Das **Menzelpreisausschreiben für Zeichnungen** wird jetzt vom Verlage der Berliner Illustrierten Zeitung für die nächsten zwei Jahre ausgeschrieben. Wie bereits früher gemeldet, war vor kurzem den Malern Fritz Koch-Gotha und Heinrich Zille der erste Menzelpreis zuerkannt worden. Für die beiden nächsten Jahre werden nun Menzelpreise von je 3000 M. ausgesetzt und alle deutschen Künstler zur Beteiligung eingeladen. Preiszukrönen ist die beste, von einem deutschen Künstler herrührende, modernes Leben schildernde Illustration, die im Laufe des Jahres in der Berliner Illustrierten Zeitung abgedruckt sein wird. Preisrichter sind unter anderen Prof. Arthur Kampf, Prof. Max Liebermann und Prof. Franz Kruse.

× Die **Berliner Akademie der Künste** schreibt soeben eine Reihe von *Wettbewerben* aus. Zunächst um den *großen Staatspreis* auf dem Gebiete der *Malerei* für das Jahr 1911. Hier ist die Wahl des Gegenstandes frei, indessen soll in dem Werke »das bewußte Streben erkennbar sein, größere und höhere Vorstellungen entsprechend zu gestalten« (!). Konkurrenzfähig sind außer fertigen oder

annähernd fertigen Gemälden auch Kartons, Skizzen und Entwürfe. Der Preis besteht in einem Stipendium von 3000 Mark zu einer einjährigen Studienreise nebst Reisekostenentschädigung. Ferner wird der gleich hohe *Staatspreis für Bildhauerei* für das nächste Jahr ausgeschrieben. Die Wettbewerbfrist läuft in beiden Fällen bis zum 10. Dezember; die Zuerkennung der Preise erfolgt im Januar. Ferner werden die Wettbewerbe um die Preise der *Michael Beer-Stiftung* auf dem Gebiete der Malerei und der Plastik eröffnet. Als Preisaufgabe für den Bildhauerpreis ist das Thema »Die Flucht« gestellt: »Menschen, die vor einer elementaren Gewalt fliehen, als Relief mit bestimmten Abmessungen. Die Figuren sollen möglichst groß in den Raum gestellt werden.« Endlich wird auch für die *Karl Blechen-Stiftung* ein Preis ausgeschrieben. Hier sind zwei Ölbilder und acht Studien nach der Natur bis zum 10. Dezember einzuliefern. Der Preis beträgt 1500 Mk. für eine Studienreise nach Italien.

Für die **künstlerische Gestaltung des Königsufers in Dresden-Neustadt** zwischen dem japanischen Palais und dem Finanzministerium war ein Wettbewerb ausgeschrieben, in dem jetzt die Entscheidung erfolgt ist. Unter vierzehn Entwürfen erhielten einen Preis von 4000 Mark Prof. Kühn in Dresden, je einen von 1000 Mark Architekt Prof. Hempel, sowie die Architekten Rümpel und Krötzsch, gleichfalls in Dresden. Zudem waren noch außer Wettbewerb Stadtbaurat Erlwein in Dresden, Prof. Theodor Fischer in München und Prof. Kreis in Düsseldorf aufgefordert. Die unter Mitarbeit des Ingenieurs Stadtbaurates Fleck geschaffene Arbeit Erlweins wurde als die beste bezeichnet und als Grundlage für die Ausführung empfohlen.

DENKMALPFLEGE

Die Erhaltung des alten Bildes des Prinzipalmarktes in Münster i. W. läßt sich die Stadt in sehr dankenswerter Weise angelegen sein, indem sie bei notwendigem Ersatz alter Geschäftshäuser durch neue zu wiederholten Malen Zuschüsse zu den Baukosten bewilligt hat, wenn sich die Bauherrn verpflichtet haben, die neuen Fassaden dem alten Gepräge des Prinzipalmarktes anzupassen. Kürzlich haben die Stadtverordneten von Münster, wie die »Denkmalpflege« mitteilt, wiederum 3000 Mark zu den Kosten der Fassade des neuen Stollmannschen Hauses (das alte war ohne Denkmalwert) am Ausgange des Prinzipalmarktes bewilligt, das nach Niederlegung der Drubbelhäuser den Blicken besonders ausgesetzt ist. Eine Ortssatzung auf Grund des »Verunstaltungsgesetzes« ist für Münster in Vorbereitung. Einstweilen kommt bei Neubauten, die an Stelle oder in der Nähe von denkmalwerten Gebäuden aufgeführt werden, § 34 der Münsterschen Baupolizeivorschriften zur Anwendung, wodurch die Erhaltung der Straßenbilder zunächst genügend gesichert ist.

FUNDE

Ein Holbeinfund. Einen bislang unbekannten großen Holzschnitt, dessen Vorzeichnungen von Hans Holbein d. J. stammen, veröffentlicht Hans Koegler in Heft 4 des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen. Das zu Sebastian Münsters »Instrument der Sonne und des Mondes« gehörende Blatt fand der Basler Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli zwischen alten Landkarten der Basler Bibliothek. Koegler, der im Mai den ersten Bericht in die Presse brachte, konnte sofort feststellen, »daß wir damit nicht nur eine ganz unbekannte Arbeit Holbeins vor uns hatten, sondern auch innerhalb des Holbeinwerkes eine besonders ausgezeichnete Leistung aus des Künstlers bester Zeit«. Holbein, dessen Urheberschaft ganz außer Frage steht, hat auch die beweglichen Scheiben für das Instrument und das bereits bekannte Titelblatt mit den beiden Astronomen zu Münsters Textband gezeichnet. Nach Koeglers Untersuchungen wäre das Jahr 1532 für die Vollendung vorzuschlagen. In der Zeichnung der Sternbilder, in der Ausfüllung der Zwischenräume der Himmelskörper mit Putten, Grotesken und bildlichen Darstellungen entfaltet sich wahrhaft überwältigend der ganze Reichtum Holbeinscher Zeichenkunst. Da findet man, das Astronomische künstlerisch verklärend, Darstellungen von arbeitenden Bauern, die realistische Wiedergabe einer Geburt, einen Arzt mit dem Uringlase am Bette eines Schwerkranken, schließlich eine Baderstube, in der zwei junge Leute einen Mann zur Ader lassen. Davon getrennt sperrt im unteren Teile des Blattes ein mit grandioser Kraft entworfener Drache — er sei der Aufmerksamkeit der Wagner-Regisseure anempfohlen — den Rachen, die Bahnen der Himmelskörper zu verschlingen.

× Ein **verschollenes jugendliches Selbstporträt Anselm Feuerbachs** ist kürzlich durch Dr. Uhde-Bernays aufgefunden worden und in den Besitz der Berliner Kunsthandlung von Fritz Gurlitt übergegangen. Das Porträt stammt jedenfalls aus der frühen Düsseldorfer Zeit Feuerbachs, der ja noch eine ganze Reihe anderer Selbstbildnisse angehören; es ist jedoch größer als diese und übertrifft sie auch in der Freiheit und Breite des merkwürdig reifen Vortrags. Der Künstler, ein Knabe mehr noch als ein Jüngling von einer weichen, mädchenhaften Schönheit, hat sich hier ganz in altholländischem Helldunkel gemalt, das mit überraschender Sicherheit gemeistert ist. Das Werk war einst von der Mutter Feuerbachs einer Heidelberger Familie zum Geschenk gemacht worden; diese ist später nach Bayern übersiedelt, wo das Bild nunmehr wieder aufgetaucht ist.

AUSSTELLUNGEN

o **Köln.** Bei der Eröffnung des Schnütgen-Museums (über das ein illustrierter Aufsatz der »Zeitschrift für bildende Kunst« berichten wird), war auch ein Bildnis des hochherzigen Stifters vom Grafen **Leopold von Kalckreuth** der Öffentlichkeit übergeben worden. Aus diesem Anlaß hat der **Kunstverein** eine umfangreiche Sammlung von Gemälden und Schwarzweißkunst des Meisters vereinigt. Vieles ist aus Privatbesitz, auch aus Köln selbst, entliehen, anderes ist auf den großen Kunstausstellungen in Berlin, München, Darmstadt und Weimar bekannt geworden. Vor den markigen, aber in der Farbe oft unbefriedigenden Porträts und den großen dekorativen Landschaften werden manche den viel zu wenig bekannten, unübertrefflichen Radierungen Kalckreuths den Vorzug geben. Außerdem sind Großstadtbilder von **Schramm-Zittau** und Landschaften der Berliner Künstler **Theo von Brockhusen** und **Waldemar Roesler** ausgestellt.

Das **Berliner Kupferstichkabinett** bereitet eine **Cranach-Ausstellung** vor. Handzeichnungen und graphische Arbeiten des Wittenberger Meisters sollen hier einen Überblick über sein Wirken geben, besonders die Bedeutung seiner ersten Schaffenszeit im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts ins Licht rücken.

× Im **Salon Fritz Gurlitt** zu Berlin ist jetzt eine Kollektion von Werken *Louis Gurlitts* ausgestellt, die allgemein entzückt. Es ist die große Masse der Früharbeiten, die sich im Besitz der Familie befanden und nun zum ersten Male öffentlich gezeigt werden, ein kostbares Dokument für das solide, gesunde Malerhandwerk, das Gurlitt bei Eckersberg in Kopenhagen erlernt hatte, und für den fri-

schen und zugleich intimen Natursinn, mit dem er vor die Landschaft trat. Alle diese Stücke aus dem nördlichen Deutschland, aus Dänemark, Schweden, Norwegen, Italien, Tirol haben eine beglückende, stille Klarheit der Anschauung und Empfindung. Mit einer Sicherheit in der Behandlung der Form, die der jüngeren Generation fast entschwunden ist, verbinden sie eine wunderbare Feinheit und Leuchtkraft der Farbe, vor allem aber ein so lebhaftes Gefühl für die bestimmende Rolle der Lichtphänomene und der atmosphärischen Einflüsse im Landschaftsbilde, wie es damals, um 1840 und 1850, nur ganz wenigen in Deutschland eigen war. Die fünf großen Gemälde, die jetzt zum Vorschein kommen, sind weniger bedeutsam; bis auf eines: »Weg zwischen Buchen in Holstein«, beweisen sie hauptsächlich, daß auch dies kräftige Talent bei umfangreicheren Kompositionen oft die Frische des Ausdrucks einbüßte und eine Gebundenheit im Vortrag annahm, die den Schweiß der Arbeit allzu deutlich erkennen läßt. Aber diese 64 kleineren Ölbilder! Das ist eine einzige Schnur leuchtender Perlen. Kleine italienische Küstennester, von flutender Sonne übergossen. Skandinavische Szenerien von einer erstaunlichen Wahrheit in der Wiedergabe der dünnen, klaren Luft, die sie erfüllt. Baumgruppen von einer Tiefe und Wärme des Kolorits, die an die Bilder des Fontainebleauer denken lassen. Dorfhäuser von einer Weichheit und einem Klang der Tonmalerei, daß man sich nicht satt daran sehen kann. Blicke über Wiesen und Ebenen, in denen die Naturliebe der alten Niederländer mit modernen Mitteln erneuert zu sein scheint. Einige Bleistiftstudien kommen hinzu und zeigen, wie Gurlitt sich von ganz hausbackenen Grundlagen aus zu künstlerischer Freiheit entwickelte: sie präsentieren gut akademischen »Baumschlag« von penibelster Sorgfalt und entfalten dabei doch eine Kunst des Zusammenfassens, die jedem dieser Blätter zugleich den Wiederklang eines Erlebnisses in der Landschaft sichert. Betrachtet man diese Bilder und Zeichnungen, so versteht man erst recht, wie außerordentlich stark der Einfluß Louis Gurlitts auf die Malerei der Düsseldorfer in jener Zeit, namentlich auf den jungen Andreas Achenbach gewesen ist. Die Hamburger Kunsthalle hat eine ganze Reihe dieser meisterlichen Arbeiten erworben; hoffentlich bleibt die Nationalgalerie dahinter nicht zurück. — Daneben bringt derselbe Kunstsalon eine Sonderausstellung von *Albert von Keller*, dessen Lebenswerk in einem halben Hundert charakteristischer Gemälde von 1868 bis 1910 umschrieben wird. Gerade für die richtige Einschätzung dieses Münchner Künstlers ist eine solche gelegentliche Übersicht unentbehrlich; denn seine Art wird erst dann wahrhaft erkennbar, wenn man die Zeugnisse seiner eigentümlichen Vielseitigkeit nebeneinander sieht, um zugleich auch wieder deren festen Kern zu durchschauen. Ein Weltmann und ein Mystiker stehen hier zuerst scheinbar unverbunden nebeneinander, bis man die Einheit gewahr wird, die dahinter steht: die eigentümliche Sensibilität eines Malers, der mit Leidenschaft kompliziertere und raffiniertere Farbenstellungen aufsucht, weil sich darin auch ein nuancenreicheres, verschlungeneres Innenleben symbolisiert. Und dieser Ausdruck interessanter psychischer Stimmungen, die unter der Oberfläche liegen, aber sich doch in der sinnlichen Erscheinung spiegeln, ist für Keller stets ein wichtiges Thema gewesen; schon in den Zeiten, da er unter Ramberg und neben Leibl, also in einem Kreise, der auf solche Dinge wahrlich wenig Wert legte, sein Talent festigte. Aber was er in dieser Umgebung an Ehrlichkeit und Gründlichkeit des Handwerks in sich aufgenommen, blieb ihm erhalten und schützte ihn nun wieder davor, jemals über dem geistigen und seelischen Gehalt seiner Gestalten und Gruppen etwa den farbigen Ausdruck zu vernachlässigen. Im Gegenteil, der farbige Reiz war immer der Ausgangspunkt, das Anregende; erst von hier aus ergaben sich dem Maler die Möglichkeiten, tiefer in das Wesen der Objekte einzudringen. Die Ausstellung bietet in einer langen Reihe von Damenporträts, mondänen Szenen, Bühnenimpressionen, Tänzerinnengruppen und mystischen Experimenten hierfür fesselnde Belege.

Dresden. Die **Unger-Ausstellung** in der **Galerie Ernst Arnold** ist eine der imposantesten Dresdner Sonderausstellungen, sie stellt die hervorragendste Ausstellung dar, die der emsig schaffende Künstler bisher veranstaltet hat.

In den nächsten Tagen wird in Dresden die erste Sonderausstellung des bekannten in München lebenden Professors Walter Firle eröffnet.

Eine Verkaufsausstellung von Werken bildender Kunst, die dem Publikum zu leicht erschwinglichen Preisen gute Kunstwerke zugängig machen will, bereitet der **Verein Berliner Künstler** zur Weihnachtszeit in seinen Räumen im Künstlerhause vor. Die Veranstaltung, die in gleicher Form bereits in früheren Jahren mit ausgezeichnetem materiellen Erfolge durchgeführt worden ist, wird nach dem Schluß der Ausstellung »Das Kind« am 22. November eröffnet werden und den Dezember hindurch zugänglich sein.

o **Wiesbaden.** Im Festsaale des Rathauses ist eine von der Gesellschaft für Bildende Kunst veranstaltete Ausstellung von Werken **Bernhard Pankoks** und **Emil Orliks** eröffnet worden. Sie umfaßt annähernd 150 Gemälde, Zeichnungen und graphische Blätter.

XI. Jahresausstellung des Vereines bildender Künstler Steiermarks in Graz. Es sind hübsche Sachen, die da ausgestellt sind. Doch über dies Epiteton ornans kommt man nicht hinaus. Es waren schon Ausstellungen da, die mehr Genie, mehr Kraft der Einzelnen zeigten. Damit sei nicht gesagt, daß nicht manches vortrefflich genannt zu werden verdient. Doch wollen wir nicht Lokalgrößen, sondern wirkliche Größen haben, um befriedigt den Wettstreit aufnehmen zu können. Einer, der unbedingt tiefe Seele mit technischem Können verbindet, ist Richard Jakitsch. Ein Marmorrelief »Letztes Abendmahl« nach Lionardo zeugt davon. Interessant und immer suchend ist Ernst Wagner in seinen Bildhauerarbeiten. Noch sehen seine Werke tief durchdacht, ergreifend aus. Er darf nicht »gesucht« werden. Ein reizender Plauderer in Holzskulpturen ist Ferdinand Winkler. Von Malern hat Hans von Bartels anerkannten und berechtigt anerkannten Namen. Ebenso Dettmann, Douzette und Pippich. Von denen, die in Graz wohnen, sei insbesondere auf Zoff und Pamberger verwiesen. Vielleicht kann man zwei Weltanschauungen erkennen. Zoff herb, Pamberger weich und zart, lieblich. Er malt jenen köstlichen Frühling. Darum gelingt ihm auch das Kinderporträt. Die Porträts der Älteren sagen mir nicht zu. Ein genialer Künstler ist Konrad Béla. Wegerer Julius fesselt durch seine Naturliebe. Noch viel Gutes wäre zu erwähnen, doch würde dies zu weit führen.

Dr. Richard Schlossar.

Eine Sonderausstellung monumental-dekorativer Kunst wird mit der Großen Kunstausstellung **Dresden** 1912 verbunden sein. Vertreter des Ausschusses waren in Leipzig, München, Wien, Brüssel, Paris und anderen Orten und haben sich dort Gemälde, Kartons, Entwürfe usw. für die Dresdner Ausstellung 1912 gesichert, so daß man hoffen kann, 1912 in Dresden einen lehrreichen Überblick über die modernen Bestrebungen auf dem Gebiete der monumental-dekorativen Malerei zu erhalten.

Schluß der 9. Internationalen Kunstausstellung in Venedig. Am 6. November hat die 9. Internationale Ausstellung ihren Abschluß gefunden. In übergroßer Hast zusammengebracht, ist das Endresultat immerhin ein günstiges zu nennen. Die Verkaufssumme erreichte die Höhe von 560428 Frs. und in diesen letzten Tagen den Preisrekord mit dem aus Privatbesitz (J. T. Cremer) an den Kunsthändler E. Cremetti in London übergegangenen Bilde von J. Israëls »Bauernfamilie bei der Mahlzeit«. Mit Cremetti stritt sich ein zweiter Kunsthändler um den Besitz. So erklärt sich der trotz der Wertschätzung Israëls' überraschend hohe Preis von 150000 Frs. Die Verkäufe der Bilder verteilen sich wie folgt auf folgende Nationen und Namen: Von den Gemälden Monticellis wurden 6 verkauft, von Zuloaga 1, von Lavery 16, von Israëls 3. Von Klimt kaufte die Stadt die »Judith«. Die belgischen Künstler wurden 2 Gemälde los, die Triestiner 11, die Venezianer 64 (darunter eine ganze Anzahl Miniaturstudien von Fragiacomo). Rom figuriert mit 14 Verkäufen, Toskana mit 3; die übrigen Italiener mit 57, Ungarn mit 2, England mit 3. Die einzige Abteilung, aus welcher nichts verkauft wurde, war leider die bayrische. Von den wenigen plastischen Arbeiten wurden 20 verkauft und eine Reihe Reproduktionen bestellt. Die schöne »Schlafende« von Trentacoste, lebensgroße, wundervolle Marmorarbeit, wurde für 16000 Frs. für die Moderne Galerie in Rom erstanden. Außerdem gelangten eine große Anzahl Radierungen und Blätter der vervielfältigenden Künste in Privatbesitz. — Die ungarische Abteilung hatte das Glück, ihre reizenden Gegenstände der Kleinkunst in Töpfereien, Metall- und Glasarbeiten fast ganz auszuverkaufen. — Die Besucherzahl war diesmal eine geringere als bei früheren Ausstellungen, was mit dem diesen Sommer so unbeständigen Wetter zusammenhängt. Der Fremdenzuzug war ebenfalls unbedeutender aus unbegründeter Cholerafurcht. — Zu wünschen bleibt, daß es für die nächste Ausstellung gelingen möge, den jungen Künstlern das Ausstellen zu ermöglichen und daß dieses Unternehmen mehr und mehr den Charakter einer »Wandergalerie« verliere.

August Wolf.

Chemnitzer Kunsthütte. Für die Dauer des Monats November veranstaltet die *»Künstlergruppe Chemnitz«* in den Räumen der Kunsthütte im König-Albert-Museum ihre zweite große **Kollektivausstellung** mit rund 120 Werken. Daran sind folgende Künstler beteiligt, die jetzt der Gruppe als Mitglieder angehören: *R. Friedrich, G. Gelbke, A. Kunze, M. Pfaff, G. Schaffer, M. Schrag* und *A. Streubel.* — Überdies sei bemerkt, daß die Kunsthütte gegenwärtig eifrig am Werk ist, in ihren Räumen ein sogenanntes *Graphisches Kabinett* nach neuesten Erfordernissen einzurichten und auszustatten, um den ansehnlichen Schatz ihrer Blätter der Schwarz-Weiß-Kunst geeignet unterzubringen und den Besuchern zugänglich zu machen.

SAMMLUNGEN

Das städtische Museum der bildenden Künste zu Leipzig erwarb aus städtischen Mitteln die im Rahmen der französischen Kunstausstellung gezeigten Meisterwerke von Raffaëlli (Blick auf den Pariser Tuileriengarten von der Place de la Concorde), Fernand Cormon (Die römische Legion) und Pissarro (Blick auf die Pariser Avenue de l'Opéra). Raffaëllis Platz vor St. Germain-des-Près ist bereits vorher in den Besitz eines Kunstfreundes übergegangen.

Das Leipziger Museum hat ferner kürzlich ein Gemälde von **Segantini** von dem Kunsthändler Heinemann in München erworben, die »Frucht der Liebe« zu Beginn der neunziger Jahre entstanden. Farbige Reproduktionen dieses Bildes sind in getreuer Nachbildung in kleinem und größerem Formate im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erschienen.

× Der **Verein für das Märkische Museum** hat auf der *Skarbina*-Ausstellung der Berliner Akademie vier Werke angekauft. Zunächst ein großes Ölbild »Die Böhmische Kirche am Heiligen Abend«, eins der besten Berliner Stücke Skarbinas. Ferner ein reizendes Aquarell: »Der Nollendorfplatz zu Berlin« aus dem Jahre 1885, das diesen heutigen Verkehrsmittelpunkt des Berliner Westens noch als eine entlegene Landstraßenkreuzung weit vor der Stadt darstellt. Schließlich zwei Studien: eine Bleistift-Vorarbeit zu Skarbinas Gemälde »Blick aus des Kaisers Fenster« sowie die Ölstudie eines Porträts von dem bekannten Wagnersänger Albert Niemann. Die Stücke werden nach Schluß der Ausstellung von dem Verein dem Märkischen Museum als dauernde Leihgabe überwiesen.

o **Köln.** Das Wallraf-Richartz-Museum feiert im nächsten Jahre das fünfzigjährige Bestehen des Museumsbaus. Aus diesem Anlaß ist ihm als Schenkung des Herrn Leonhard Tietz in Köln **Gustave Courbets** berühmtes Gemälde **»Halali«** (1857) übergeben worden. Nachdem kürzlich die Mannheimer Kunsthalle Manets »Erschießung Kaiser Maximilians« erwerben konnte, ist damit wieder ein Hauptwerk eines der Begründer der neueren französischen Malerei in den Besitz eines deutschen Museums übergegangen. Für Köln, die Geburtsstadt Wilhelm Leibls, darf diese glänzende Vertretung des ihm so nahestehenden Meisters besonders willkommen genannt werden.

Der Direktor **Dr. Gabriel v. Térey in Budapest** hat vom dortigen Kupferstichkabinett Abschied genommen mit einem **»Verzeichnis«** der Sammlung, das in ungarischer und deutscher Sprache erschienen ist und in dem ein großes Stück Arbeit geleistet worden ist. In dem Buche sind sämtliche Stecher verzeichnet, die in dem beiläufig 75000 Blatt beherbergenden Kabinett vertreten sind; ferner die Namen der modernen, vertretenen Radierer usw., und derjenigen modernen Künstler, von denen Originalhandzeichnungen vorhanden sind. Neben jedem Künstler steht die Anzahl der Blätter, die das Kabinett von ihm besitzt, angegeben, sowie die Signatur der Mappe oder Mappen, in denen sie liegen. Die Anordnung ist nach Schulen, innerhalb dieser nach Jahrhunderten, innerhalb dieser nach dem Alphabet der Künstlernamen. Dieser langwierigen, statistischen Arbeit ist natürlich die viel größere Aufgabe vorangegangen, das gesamte Material, das aus verschiedenen Schenkungen und Überweisungen sowie Ankäufen herrührte, systematisch zu ordnen und aufzulegen. Sie wurde in vierzehnjähriger Arbeit unter Tereys Leitung auf das Beste erledigt. Er hat für Budapest ganz ausgezeichnete, zum Teil großartig opulente Einrichtungen geschaffen, so daß er jetzt, da er dieses Amt verläßt, die Genugtuung haben kann, sich zu sagen, daß er eine wohleingerichtete Anstalt, die zur weiteren Entwickelung gut vorbereitet worden ist, hinterlassen hat. Auch diese letzte Liebesarbeit, das Verzeichnis, ist eine dankenswerte Gabe. Wenngleich die Budapester Sammlung gegenüber den bekannten westeuropäischen bescheidenen Umfanges bleibt, so ist schon der Überblick, der hier geboten wird, in mannigfacher Weise nützlich: das gilt ganz besonders von den Listen der modernen Abteilungen. *Prof. Dr. Hans W. Singer.*

Die Gesellschaft der Museumsfreunde in Brüssel überwies dem dortigen Alten Museum geschenkweise ein Gemälde des Meisters von Flémalle. Ein in der Ausstellung vom Goldenen Vlies in Brügge vorhanden ge-

wesenes Triptychon der »Verkündigung« desselben anonymen Primitiven, bewies abermals die hehre Schönheit dieses Künstlers. Das Brüsseler Museum besaß bisher nur zwei Porträts der Schule von Tournai, welche die Gelehrten ebenfalls dem Meister von Flémalle zuzuschreiben geneigt waren. Das von den Museumsfreunden jetzt erstandene Bild weist mit dem Mittelfeld des Brügger trotz gewisser Restaurationen große Übereinstimmungen auf. Ernest Verlant, der Generaldirektor im Ministerium der Schönen Künste, wird demnächst eine Abhandlung über den Meister von Flémalle veröffentlichen. *A. R.*

VERMISCHTES

Holbeins des Älteren »Brunnen des Lebens«, ein Hauptwerk des Meisters in »Necessidades« in Lissabon (vergl. den Aufsatz in der Kunstchronik 1 u. 2), ist bei dem Bombardement des genannten Schlosses glücklicherweise unbeschädigt geblieben.

Godefroid Devreese hat für die Gruppe II (Schöne Künste) der Brüsseler Weltausstellung eine Plakette hergestellt, die zu den schönsten und formvollendetsten Schöpfungen dieses hervorragenden Medaillenkünstlers zählt. *A. R.*

Lovis Corinth hat eine stattliche Folge mehrfarbiger *Lithographien zu dem Buche Judith* vollendet und eine gleiche Folge für das *Hohe Lied* augenblicklich in Arbeit. Auch **Max Slevogt** hat jetzt eine große Reihe von *Lithographien* geschaffen, die die ganze Kette von *Coopers Lederstrumpferzählungen* illustrierend begleiten. Slevogt hat sich die Aufgabe noch dadurch kompliziert, daß er die Bilder gleich unmittelbar auf den Stein zeichnete, was des Druckes wegen im Spiegelbilde geschehen mußte. Im ganzen schuf er 180 Lithographien, darunter 48 in großem Folioformat.

FORSCHUNGEN

⊙ **Über drei neuerworbene mittelrheinische Holzskulpturen** des Kaiser-Friedrich-Museums berichtet R. Kautzsch im Novemberheft der »Amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen« in Berlin. Kautzsch schreibt die Skulpturen der Werkstatt des Mainzer Bildhauers Hans Backoffen und einem seiner Schüler (dem Meister der Halleschen Domskulpturen) zu. Durch die im Vorjahre erschienene Arbeit von Prof. Dehio über Backoffen (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunsts. XXX) und eine demnächst erscheinende größere Monographie über den Künstler von Kautzsch tritt nun auch Backoffen in die Reihe der historisch greifbaren Bildhauer der deutschen Renaissance.

⊙ Über **Juan de Valdés Leal** (geb. in Córdoba 1630), den letzten großen Maler der Schule von Andalusien, veröffentlicht Paul Lafond im Novemberheft der Gazette des Beaux Arts eine Studie, die noch fortgesetzt werden soll. Seine Kunst sei der vollkommenste und entschiedenste Ausdruck des leidenschaftlichen Temperaments der Südspanier, in denen das maurische Blut gegen das kastilianische rebelliert. Lafond führt u. a. die übertriebenen Effekte seiner Bilder auf die Notwendigkeit zurück, in halbdunkeln Kirchen und Kapellen aus nicht geringer Höhe wirken zu müssen. Valdés Leal war in Sevilla Rivale des Murillo und Mitglied der Sevillaner Akademie. L. behandelt im ersten Teil seiner Studie das Schaffen des Künstlers in Sevilla und Córdoba.

Jean Fouquet schreibt Max J. Friedländer eine in Heft 4 des Jahrbuchs der königl. preußischen Kunstsammlungen im Lichtdruck wiedergegebene Porträtstudie des Berliner Kupferstichkabinetts zu. Es handelt sich nicht um eine neue Erwerbung, sondern um ein aus der alten Rumohrschen Sammlung stammendes Blatt, die farbige Kreidezeichnung eines bejahrten Mannes, die bisher unter den namenlosen Niederländern des 16. Jahrhunderts lag. Friedländers Beweisführung macht es sehr wahrscheinlich, daß hier eine Vorstudie zu Fouquets berühmtem Porträt des Kanzlers Guilleaume Jouvenel des Ursins im Louvre vorliegt. Man kannte bisher nur zwei Handzeichnungen des französischen Meisters, das gleichfalls im Jahrbuch reproduzierte Bildnis eines römischen Legaten am französischen Hofe in der Londoner Sammlung Heseltine und ein nicht allgemein anerkanntes Blatt in St. Petersburg. *—n.*

Einen reichillustrierten Aufsatz über den holländischen Bildhauer **Hendrik de Keyser** (1565—1621) aus der Feder von Professor J. Six bringt der soeben erschienene Jahresbericht der »Koninklijk Oudheidkundig Genootschap« in Amsterdam. *-n.*

Fresken in San Fermo zu Verona. Bei den Restaurationsarbeiten der letzten Jahre in S. Fermo zu Verona wurden eine Reihe sehr bedeutender Fresken entdeckt, die in ihrem Stil Einflüsse Altichieros und Giottos vereinigten. Nun ist es dem um die veronesische Kunstgeschichte hochverdienten Prof. Luigi Simeoni gelungen, eine genauere Fixierung auf Grund historischer Dokumente zu geben. Er weist nach (im Nuovo Archivio Veneto. N. S. Vol. XIX. 216 ff.), daß ein Jurist Barnaba da Morano der Auftraggeber der hauptsächlichsten Kunstdenkmäler ist. Er war im Dienst der Scaliger, später in öffentlicher Stellung und machte am 11. September 1411 sein Testament. Zwei Hauptwerke der Kirche San Fermo sind mit seinem Namen verknüpft: die große Marmorkanzel und sein Grabmal. 1396 wurde die Kanzel errichtet; sie ist von einer malerischen Dekoration umgeben »Heiligen im Chorgestühl, Elias und Moses vor dem brennenden Busch.« Früher wurden diese Malereien Stefano da Zevio zugeschrieben. Simeoni weist sie auf Grund der Inschrift dem Martino da Verona zu. Ihm gehören auch die das Grabmal umgebenden Fresken an: Reste eines Jüngsten Gerichtes mit Darstellung der Hölle, und dabei ein Gemälde der drei Lebenden und der drei Toten: die drei Lebenden stehen vor den offenen Gräbern, der eine italienische Typus dieser Darstellung, der uns z. B. in Subiaco im Sacro Speco begegnet. Ich werde diese Darstellung und die übrigen italienischen in meinem demnächst erscheinenden Buche über »die Legende der drei Lebenden und der drei Toten« eingehend behandeln. Simeoni zeigt daß diese Gemälde sowie die benachbarte Kreuzigung Werke des genannten Martino da Verona sind, und um 1412 entstanden. Auch den Bildhauer des Grabmals konnte Simeoni feststellen in der Person des Antonio da Mestre. Die abgedruckten Urkunden ergänzen und stützen die überzeugenden Ausführungen Simeonis. *W. F. St.*

Religiöse und mythologische Gemälde des großen Porträtisten Antonis Moro sind wie bekannt sehr selten. Die in alten Quellen genannten sind meistens verlorengegangen oder noch nicht wiedererkannt. Eine bezeichnete, 1556 datierte Auferstehung Christi in einer Privatsammlung zu Nymwegen bildet H. Hymans in seinem vor kurzem erschienenen bedeutenden Buche über den Meister ab. (Antonio Moro, Son œuvre et son temps. Bruxelles, G. van Oest, 1910.) Das Oktoberheft des Burlington Magazine bringt nun als Titelbild einen hl. Sebastian, den Lionel Cust, wie es scheint mit gutem Recht, gleichfalls für Moro in Anspruch nimmt. Die sehr sorgfältig durchmodellierte Halbfigur des Heiligen erinnert an den Christus in Nymwegen. Die eigentümliche Auffassung — der Heilige ist nicht von Pfeilen durchbohrt, sondern hält in der Rechten

einen gewaltigen Bogen — erklärt Cust aus der Forderung der Auftraggeber, die er unter den holländischen Schützengilden sucht. Einen hl. Sebastian von A. Moro bewahrte nach einem alten Inventar von 1621 die Kaiserliche Sammlung in Prag. Vielleicht ist das neu aufgetauchte Gemälde, das sich in der Sammlung Lesser in London befindet, damit identisch. *—n.*

Ein unbekanntes Jugendwerk von Velazquez veröffentlicht Aug. L. Mayer in Heft 20 des »Cicerone«. Das lebensgroße Brustbild eines jungen Geistlichen im Besitz des Marqués de la Vega-Inclán in Madrid zeigt in der Neigung zu übertrieben starker Plastik und in der Art der Farbengebung den Stil der Madrider Periode zwischen 1623 und 1629. Das Gemälde ist nicht signiert und auch über die Persönlichkeit des Dargestellten läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Von den Velazquezkennern hält u. a. auch D. Aureliano de Beruete das Bild für eine eigenhändige Arbeit des Meisters. *—n.*

Das Totentanzproblem. Die Lösung des für die Kunstgeschichte wichtigen Problems ist von der kunsthistorischen Forschung bereits öfters versucht worden, bis jetzt noch ohne Erfolg. Der neuerdings von K. Künstle gemachte Versuch, die alte Theorie der Herleitung des Totentanzes aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten wieder zur Geltung zu bringen, hält einer kritischen Prüfung in keiner Weise stand. Ich habe bereits an anderer Stelle (Literarische Rundschau 1910, Juliheft) bei Gelegenheit einer Besprechung des Künstleschen Buches über »die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz« die Haltlosigkeit der Argumente K.'s angedeutet und gleichzeitig auf ein Gedicht hingewiesen, das für die Entwicklungsgeschichte der Totentänze von entscheidender Bedeutung ist: das »Vado mori«, das die Differenzierung der verschiedenen Stände in Verbindung mit dem Todesgedanken bereits im 12. Jahrhundert ausgeprägt zeigt. Ich freue mich, auf eine Abhandlung hinweisen zu können, die auf Grund rein philologischer und textkritischer Beweisführung zu den gleichen Resultaten gekommen ist. Dr. W. Fehse, der die Totentanzforschung bereits durch zwei gründliche Arbeiten gefördert hat, weist in der Zeitschrift für deutsche Philologie XLII, p. 278 ff. die Ansicht Künstles mit neuen Gründen zurück, und kommt zu einer ähnlichen Einschätzung des erwähnten mittellateinischen Gedichtes wie ich. Er sieht in ihm einen ersten Keim der Totentänze, aus dem sich dann der älteste lateinische Totentanztext (Codex palat. 314 f. 79—80) entwickelt hat. Auch im übrigen weist er den Entwicklungsgang der literarischen Totentänze in durchaus einleuchtender und scharfsinniger Weise nach, so daß die kunsthistorische Forschung auf Grund der Ergebnisse seiner Arbeit weiter arbeiten kann an der endgültigen Lösung des Problems. *Dr. W. F. St.*

LITERATUR

Ein neuer Führer durch Klingers Griffelwerk[1]). Bisher gehörte Max Klingers Radierwerk zu den Labyrinthen, in deren Irrgängen sich wenige Kenner und Liebhaber zurechtfinden konnten. Jetzt bietet Singer in einem handlichen Buch von 170 Quartseiten dem Sammler und dem Forscher ein bequemes Nachschlagebuch von erstaunlicher Inhaltsfülle, ein Werk geduldigsten Fleißes, das durch alle Phasen der Entwicklung des Meisters hindurch geleitet und in den angehängten 69 Lichtdrucktafeln überdies ein reiches Vergleichsmaterial an die Hand gibt.

[1]) Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke. Wissenschaftliches Verzeichnis von Hans Wolfgang Singer. Berlin 1909. Amsler und Ruthardt.

Die Einleitung berichtet von den ersten, bis 1892 zurückreichenden Vorarbeiten des Verfassers und äußert die Genugtuung, daß durch die Verzögerung des Erscheinens das Verzeichnis sich in die Breite und Tiefe auswachsen konnte. Wird man aber schon behaupten dürfen, daß jetzt das Ende gekommen und »des Meisters graphische Tätigkeit im Wesentlichen abgeschlossen sei«, da er eben erst neue Beweise jugendfrischer Schaffenslust aus seiner Werkstatt hervorgehen ließ? Trotzdem wird niemand die Herausgabe des Buches als vorzeitig tadeln wollen. Für das Verständnis der Ideen des Meisters enthält es einen willkommenen Schatz neuer positiver Angaben, die zum Teil den autographischen Beischriften der Probedrucke entnommen sind, gelegentlich auch auf mündliche Äußerungen Klingers zurückgehen. Es eröffnet einen merkwürdigen Einblick in das Heiligtum seiner Phantasie, wenn er einmal bekannt hat, die schönste Zeit am Tage sei ihm der Morgen zwischen Schlafen und Wachen. Da kämen ihm seine Bilder und Gedanken. Da erschienen wohl seinem geistigen Auge einzelne künstlerische Motive und Kompositionen mit einer bis an die Halluzination grenzenden Schärfe, so daß er sie nachträglich nur aufs Papier zu werfen brauche. Diese Klarheit des künstlerischen Bildes, die immer für sich ein abgerundetes Ganze gibt, in dem das Einzelne aufs Sorgfältigste, oft mit wiederholtem Nachbessern, abgewogen ist, deckt sich freilich nicht mit dem nachträglichen Zusammenschließen von Blätterfolgen zu Zyklen, die einem gemeinsamen, in Titel und Unterschrift ausgesprochenen Gedanken untergeordnet werden. Klingers bewegliche Einbildungskraft knüpft gern mitten im Schaffen eine Vorstellung an die andere und spinnt aufschießende Gedanken zu neuen Bildern aus. Die Ideen und Vorstellungen verändern sich während der Ausführung, wovon die verworfenen Platten soviel verraten, und oft ist der Zusammenhang einer ganzen Folge nur mit lockeren Fäden aneinander gebunden. Liegt zwischen der Herstellung der ersten und letzten Blätter eines Zyklus ein weiter zeitlicher Abstand, so ist der Griffeldichter Klinger vor den kühnsten Sprüngen seiner Phantasie und vor Entgleisungen nicht sicher. Darf hier die Schwierigkeit des Verstehens und Nachempfindens durch rein sachliche Interpretation überwunden werden? Davor warnen nicht bloß die neueren Deutungsversuche der »Radierten Skizzen«, der »Intermezzi« und viele geistreiche Einfälle, die bereits zu Stichwörtern geworden sind, sondern vor allem auch die Epithalamia, welche — ich rede auf Grund mündlicher Erklärungen des Künstlers — nach dem puren Augenschein und nach schulmäßiger Methode nicht gedeutet werden dürfen.

Trotzdem hat jeder künstlerisch empfindende Betrachter Klingerscher Schöpfungen ein persönliches Recht, sich von dem durch das Auge vermittelten Eindruck zu Gedanken anregen zu lassen, Ideen zu suchen und sie zu Rufnamen zu verdichten. Wenn sie so allgemein gehalten sind, wie die Benennung »Drama« der Dresdener Gruppe, sind sie unschädlich, weil sie nicht irreführen. Solche Etiketten brauchte schon das klassische Altertum und Singer hat Recht getan, die geläufigsten festzuhalten. Er durfte sich auch sonst berechtigt fühlen, in den Erklärungen und Benennungen der Blätter seinem oder anderer subjektiven Empfinden Ausdruck zu geben. Man wird in seinem Buche häufig, namentlich in der Auslegung der Blätter »Vom Tode II«, selbständige Auffassungen finden und darum auch anderer Meinung sein dürfen. Wenn der Meister auf seine Eingebungen das Dichterwort anwenden kann: das Unbeschreibliche hier ist's getan, so sollte eigentlich das blöde Wort zurückgehalten werden. Aber Klinger selbst reizt immer wieder, sich mit seinen Werken zu unterhalten und die Geheimnisse zu befragen, die sein Griffel in Linien

faßt. Die Einleitung Singers weiß sich darüber in artigen Wendungen zu äußern. Es gibt eine natürliche Spannung zwischen dem Künstler und dem Genießer, die nie aufhören wird und nie aufhören darf.

Die Einleitung enthält auch gute Gedanken über Klingers Arbeitsweise, seine geistige und technische Entwicklung. Den eingehenden Erörterungen über das in dem Verzeichnis befolgte Ordnungsprinzip wird man im Großen und Ganzen beistimmen müssen. Man merkt ihnen auf jeder Seite die Erfahrungen eines tüchtigen Kenners und gewissenhaften Forschers an, der sich mit hingebendem Fleiße den Inhalt aller ihm zu Gebote stehenden öffentlichen und privaten Klingersammlungen angeeignet und mit Vorsicht den besten Weg der Darstellung ermittelt hat. Zu Nachträgen wird bei der Natur des Werkes der Stoff nicht ausbleiben. Wirklich vernachlässigt ist der letzte Teil des Verzeichnisses, der als »Anhang« bezeichnet wird. Es ist eine unfertige und unzulängliche Zusammenstellung der zeichnerischen Arbeiten Klingers, die direkt für mechanische Wiedergabe geschaffen sind. Hier wären allerlei für Leipziger Freunde gelegentlich entstandene Entwürfe einzufügen gewesen, wie sie die freigebige Hand des Künstlers so leicht entstehen ließ. Aber das Schlußwort dieser Anzeige soll nicht ein Wort der Kritik, sondern des Dankes sein. Und ein Wunsch zugleich. Möge es dem arbeitsfreudigen Verfasser gefallen, nun auch ein schwierigeres Werk zu Ende zu führen, das Verzeichnis der Federzeichnungen Klingers. Er ist dazu gerüstet, wie kein anderer. *Th. Schreiber.*

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts von Dr. *Franz Jacobi.* Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1908. 4 Mark.

Die Enge und die strenge Methodik, die dem Inhalt und der Anordnung derartiger Arbeiten aufgezwungen wird, macht sie besonders geeignet zu pädagogischen Zwecken und zu Dissertationen. Den letzteren Ursprung verleugnet die vorliegende Abhandlung nicht, auch literarisch nicht. Sie beschränkt sich im wesentlichen auf den Vorrat der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, geht geistliche und weltliche Handschriften durch, jene nach der Einteilung in liturgische und geistlich-didaktische (Biblia pauperum, Specula humanae Salvationis, Legenden), diese geschieden in Weltchroniken und andere Handschriften und gibt zum Schluß ein Verzeichnis der benutzten 31 Stücke. Die reichste Ausbeute liefern die Armenbibeln, die Specula und die Weltchroniken. In methodisch richtiger Weise zeigt der Verfasser die fortschreitende Entwickelung am Beispiel zweier Stoffe, des Daniel in der Löwengrube und des Turmbaus zu Babel. Durch Abbildung setzt er den Leser in den Stand, selbst zu urteilen. Allerdings bin ich in der ästhetischen Würdigung und in der Datierung nicht immer mit ihm einverstanden. *F. R.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 7. 25. November 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE.

VON DR. MAX MAAS-MÜNCHEN.

I.

Wiederum liegen in dem »Archäologischen Anzeiger«, Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts, die jeweils von den betreffenden Gebietsautoritäten erstatteten Jahresberichte über die archäologischen Funde des verflossenen Jahres vor. Der Abschnitt »Archäologische Funde im Jahre 1909« in dem am 11. Oktober ausgegebenen 2. Heft des Archäologischen Anzeigers ist für das verflossene Arbeitsjahr von 216 auf 260 Spalten gewachsen und die Auslese ist noch schwieriger geworden (s. Kunstchronik 1909/1910, Sp. 97—107). Nur das Interessanteste kann aus dieser Fülle des Stoffes den Lesern der Kunstchronik vorgelegt werden. Die Spezialinteressenten müssen ihre Gebiete in dem Original sowieso durcharbeiten, wo sie auch in dem reichen Abbildungsmaterial (fast 100 Abbildungen begleiten die Berichte) Förderung finden. Zwei Charakteristika fallen in den diesjährigen Berichten besonders auf. Erstens, daß die Prähistorie immer mehr Raum in der Archäologie beansprucht, daß sie sich immer mehr nicht bloß als eine Einleitung und Voraussetzung, sondern als ein wichtiger integrierender Teil der Archäologie erweist, und zweitens, daß die gelehrten Berichterstatter des Archäologischen Anzeigers sich nicht allein damit begnügen, Funde und Restaurierungen aufzuzählen, sondern daß die Literatur in weitgehender Weise in ihre Berichte eingearbeitet ist. Namentlich gewinnen sie noch an Wichtigkeit dadurch, daß die oft nur lokal verbreitete Literatur, die vielen unzugänglich ist, besondere Beachtung gefunden hat und daß auf neu erschienene Sammlungskataloge aufmerksam gemacht wird. In dem Abschnitt »Türkei«, »Italien«, »Rußland«, »Nordafrika«, »Spanien und Portugal«, »Schweiz«, »Österreich-Ungarn« u. a. Gebieten ist eine Lückenlosigkeit nur durch die starke Heranziehung der Literatur gewonnen. Diese Berichte des Archäologischen Anzeigers zu loben, ist eine müßige Sache. Sie sind ebenso unübertroffen, wie sie unentbehrlich sind.

Über die *Türkei nebst Kleinasien* berichtet *Th. Macridy Bey*, vorerst nur über die Erwerbungen des Ottomanischen Museums, da über die kleinasiatischen Ausgrabungen von 1909 noch nichts verlautet ist. Unter diesen Erwerbungen erwähnen wir einen weißen Marmorsarkophag aus Dyrrachium mit Darstellungen der Meleager-Sage, einen prächtig erhaltenen Anthropoiden-Sarkophag aus Gaza (abgebildet im October Statement des Palestine Exploration Fund), sieben zum Teil kopflose Gewandstatuen von der Insel Thasos, Marmortüren eines mazedonischen Tumulus aus der Umgebung von Saloniki, einen Terrakotta-Sarkophag in der Form eines bandagierten Leichnams aus Samsun; ferner die Funde der Ausgrabungen Reisners aus Sebastieh in Palästina und von Kinch aus Lindos und eine Anzahl Goldkronen von der Insel Rhodos, wovon eine in getriebener Arbeit Dionysos und Ariadne auf dem pantherbespannten Wagen zeigt. Das kaiserliche Museum in Konstantinopel ist jetzt auch in den Besitz einer reichen Sammlung von Porzellan und Jadegefäßen gekommen, so daß die Grundlage zu einem keramischen Museum gelegt ist. — Über *Kreta* berichtet *G. Karo* teils auf Grund eigner Autopsie, teils auf Grund der ihm von den griechischen, englischen, italienischen und amerikanischen auf Kreta tätigen Archäologen gemachten Mitteilungen. In Knosos hat sich gezeigt, daß der Palast bereits im Anfang der Mittelminoischen Periode, also um 2000 bis 1800 v. Chr., eine ganz gewaltige Ausdehnung gehabt hat. Somit darf man schließen, daß die vorangehende frühminoische Kultur bereits hohe Stufe erreicht haben muß, was auch durch die Schönheit verschiedener frühminoischer Kleinfunde bestätigt wird. Wertvolle Ergebnisse bot die Nekropole auf dem linken Ufer des Baches einige Minuten nördlich von dem »Königsgrab von Isopata«. Hier hat Evans im Sommer 1910 ein architektonisch ganz singuläres Grab gefunden, dessen Anlage eine förmliche Grabkapelle bildet und dessen architektonische Eigenart durch die Tongefäße, welche die Grabräuber übrig gelassen haben, ergänzt wird (schöne Vasen des ersten spätminoischen Stils und eine ganz neue Gattung, die mattes unfixiertes Schwarz, Rot und Blau verwendet, darunter als Prachtstück ein großer Kantharos mit geschwungenen Henkeln und reichem Spiralmuster in rot und blau). Als ein klassischer Fund aus dem Boden von Knosos ist eine Metope attischen Stils aus kretischem Kalkstein zu bemerken, deren Verfertiger, ein Kreter, wohl noch im 5. Jahrhundert, in Athen gelernt hat. — Ein mittelminoisches Heiligtum auf dem Gipfel des Zeusberges bewahrte eine Anzahl menschlicher Gliedmaßen

aus Terrakotta, so daß man annehmen darf, daß der Himmelsgott an dieser Stelle als Heilgott verehrt wurde. — Bei Tylisos, zwei Stunden von Kandia, wurde von Hatzidakis die Ausgrabung des kleinen Palastes begonnen, die schon Ergebnisse gezeitigt hat und noch mehr verspricht (Magazine mit Pithoi, bemalte Vasen, Stein, Gebrauchsgefäße und große Bronzegefäße). Als Hauptfund wird die Bronzestatuette eines betenden Jünglings in der üblichen Schurztracht mit den Gesten der Adoration erwähnt. — In Phaistos hat Pernier den großen Westhof des Palastes an seinem westlichen Ende freigelegt, und im Nordwesten des Burghügels, wo im Vorjahre der bekannte Diskos mit dem gestempelten Hieroglyphen gefunden wurde, hat er einen interessanten Komplex von Gebäuden aufgedeckt, die außerhalb des eigentlichen Palastes liegen. Hier und in einem im Osten an diesen Bau anschließenden prächtigen Propylon wurden eine Masse schönster Kamares-Vasen (aus der zweiten mittelminoischen Periode) gefunden. Auch die griechischen Befestigungen von Phaistos wurden erforscht; erst das hellenische Phaistos mußte seine Bewohner mit Mauern und Türmen schützen; die friedlichen minoischen Fürsten konnten in unbefestigten Palästen wohnen. — Die Amerikaner haben zur Gurnia zwischen der Stadt und dem Meere die Nekropole entdeckt. Hier findet sich ein mittel- und spätminoischer Bestattungsritus, in dem die Leichen aufrecht kauernd unter großen über sie gestülpten Pithoi hocken. Die Totenbeigaben sind spärlich und einfach. Gurnia war ein Landstädtchen, gerade so wie die in diesem Sommer von Miß Hall ausgegrabene Stätte bei Vorokastro zwei Stunden westlich von Gurnià. — Die Ausgrabungen von A. J. Reinach in Goulas-Lato an der Mirabellobucht haben nur klassisch-griechische und keine minoischen Funde ergeben.

Im eigentlichen *Griechenland* — so berichtet *G. Karo* weiter — haben alle Ephoren wiederum eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet, die in erster Linie den Wiederherstellungen und Sicherungen zu gute gekommen ist. Auf der Akropolis wurde die Restauration der Propyläen fortgesetzt. Die amerikanische Schule hat unter Förderung der griechischen Ephorie durch Nachgrabungen in den Fundamenten des Parthenon wichtige Aufschlüsse über die Gestalt des älteren Baues gewonnen und hat am Südhang die Stelle des Nikias-Monuments festgestellt. — Die erfolgreichen Arbeiten, die Brückner am Dipylon-Friedhof fortgesetzt hat, sollen ausführlicher nach Erscheinen seines im Januar zu erwartenden Berichtes registriert werden. Das interessanteste, was Brückner getan hat, ist, daß er die Gräberstraße bis zu ihrem antiken Niveau herunter abgetragen hat, so daß man jetzt einen ganz anderen Begriff von der Hochaufstellung der Denkmäler gewonnen hat. — In Sunion wurde der ganze Peribolos des Poseidon freigelegt; im Amphiareion von Oropos ein großer Bau mit Säulenhallen erkannt; in Orchomenos wurden die ältesten Häuserkomplexe der bayerischen Ausgrabungen, sowie das Kuppelgrab durch eine Mauer vor weiterer Zerstörung geschützt. — Das Museum von Theben ist nunmehr zu einem der wichtigsten von Griechenland gestaltet worden. Es enthält u. a. die Skulpturen vom Ptoion und die Funde der Ausgrabungen von Burrows und Ure von Mykalessos; ebenso ist das schöne Museum von Volo in diesem Jahre fertig eingerichtet worden, in das auch die besten Stücke der Larissa-Sammlung verbracht worden sind. — In Pagasai wurde ein Mauerring des 5. Jahrhunderts und auf der Akropolis über dem Theater ein Tempel der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts entdeckt, unter dem eine prähistorische Ansiedelung angeschnitten wurde. Viele bemalte Stelen wurden auch in den türkischen Ruinen unterhalb des Turmes von Pagasai eingebaut gefunden. — Ein reicher Schatz an getriebenen Silbergefäßen, Goldschmuck, Bronzen und Tongefäßen wurde aus einem Plattengrab etwa des 2. Jahrhunderts v. Chr. in Palaiokastro bei Kartitza hervorgezogen. Ferner brachte man an gleicher Stelle Spuren eines Tempels und der Stadtmauern und viele Freilassungsurkunden und Statuenbasen zutage. Ebenso reich war die epigraphische Ausbeute (über 50 Inschriften) in Larissa, wo auch die Bauglieder eines großen Tempels auf der Akropolis zutage kamen.

Auf dem *Peloponnes* sind namentlich die Erhaltungsarbeiten und Museumseinrichtungen (letztere zu Epidauros, Tegea) von Bedeutung. Am Tempel der Athene zu Tegea wurden Statuen und Tonfiguren gefunden, auch ein schönes Bronzerelief aus der Mitte des 5. Jahrhunderts wird erwähnt. — Im Gebiet von Hermione zeigten sich bei den Ausgrabungen schöne tönerne Statuetten des 5. und 4. Jahrhunderts, ein korinthischer Helm und ein Reliefspiegel. — In Pylos wurde ein leider ganz ausgeraubtes großes Kuppelgrab gereinigt, das auch dazu dient, das Bild der mykenischen Kultur, die nach und nach allerorten in Hellas erscheint, zu vervollständigen. — Das Museum in Olympia ist vollständig repariert und seiner Schätze sind gesichert. — Über die Ausgrabungen der englischen Schule in Sparta ist dem in der Kunstchronik Gemeldeten nichts mehr hinzuzufügen. (Kunstchronik 1909/1910, Sp. 9 und 260). Ebenso ist an dieser Stelle über die Ausgrabungen von Wace und Thompson in den prähistorischen Ansiedelungen Nordgriechenlands (Kunstchronik 1909/1910, Sp. 390), sowie über Ausgrabungen der französischen Schule in Delos (Kunstchronik 1909/1910, Sp. 518) alles Wichtige früher registriert worden. — In Tiryns wurde vom deutschen Institut hauptsächlich die Westhälfte des Palastes untersucht. Zahlreiche Stuckreste, die wohl zu einer friesartigen Darstellung einer Eberjagd gehören, wurden zwischen der Westtreppe und der Westmauer des Palastes gefunden. — In Leukas hat Doerpfeld nunmehr im ganzen 15 Rundgräber aufgedeckt, die ohne regelmäßige Anordnung auf einem Haufen beisammen liegen. Die völlige Freilegung des größten Grabes war ergebnisreich. Unter dem Plattenboden wurde das unberührte Pithosgrab einer vornehmen Frau gefunden, das Gefäße, Goldperlen, ein silbernes Armband und mehrere sehr feine Obsidian-Messer enthielt. Endlich wurde in der runden Familiengruft noch ein Grab geöffnet, das nach seinen Funden (Gefäße,

Bronzen, steinerne Pfeilspitzen) als das reichste der bis jetzt auf Leukas gefundenen Plattengräber sich erweist. Selbstverständlich fühlt Doerpfeld durch diese Funde seine Leukas-Ithaka-Hypothese immer mehr bestätigt.

Aus *Italien* berichtet *R. Delbrück* weniges aus der Lombardei und nur Literatur über Etrurien. Was das übrige Mittelitalien außer Latium geliefert hat, dient hauptsächlich zur Kenntnis der Provinzialkultur der Kaiserzeit. In Sestinum kamen korinthische Architekturfragmente der früheren Kaiserzeit zutage; aus der Gegend der alten Teate gelangten nicht unbeträchtliche Reste eines architektonisch und plastisch reich ausgestatteten Grabmales ebenfalls der früheren Kaiserzeit in das römische Thermenmuseum. — Die Funde aus den archaischen Gräbern in Belmonte in Ticenum, darunter namentlich die hervorragenden Reste von Bronzewagen sind an dieser Stelle schon registriert, eine wissenschaftliche Publikation steht noch aus. — Aus Rom selbst ist von Delbrück nur die Literatur hervorgehoben (das vielbestrittene Mädchen von Anzio, Rostovzevs Buch »Die hellenistische römische Architekturlandschaft«, Esther van Demans Buch »Über das Atrium Vestae«, Ashbys »Übersichtsplan und Beschreibung der Villa der Quintilier«, die Literatur über das syrische Heiligtum am Janiculum und ähnliches.

In der näheren Umgebung von Rom ist namentlich Ostia wichtig. Die Thermen beim Theater, Häuser, Magazine und Gräber sind freigelegt. Als der interessanteste Fund wird ein Zimmer in Form eines Mithraeums mit Inschriften erwähnt. — In die Villa Giulia gelangten aus dem Besitz der Barbarini zahlreiche aus Palästina stammende Grabfunde, unter denen namentlich die archaischen Elfenbeingegenstände und einige Bronzereliefs von hervorragender Bedeutung sind. — Nachgrabungen wurden am Abhange des Monte Carbolino bei Norba gemacht, wobei man einige Frühgräber aus dem 8. Jahrhundert und zyklopische Stützmauern, die nach den mitgefundenen protokorinthischen Vasen aus dem 7. bis 6. Jahrhundert stammen, gefunden hat. — In Süditalien wurden zunächst in Kyme große Ausgrabungen begonnen. — In Puteoli fanden sich Fragmente einer größeren Reliefdarstellung mit römischen Soldaten aus dem Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts. — Vor allem wichtig war in diesem Jahre Calabrien, wo Orsi in Lokroi die Arbeiten begonnen und sofort Resultate ersten Ranges gehabt hat. Eine vorgriechische Nekropole des 9. bis 8. Jahrhunderts enthält Felskammergräber mit Bronzen und Keramik, die teils den sikelischen, teils den vorgriechischen Funden von Kyme nahestehen. Aus der griechischen Kolonie ist die Stadtmauer, ein kleines Heiligtum der Athena, eine Nekropole mit archaischen und hellenistischen Gräbern und ein Persephone-Tempel des 7. Jahrhunderts vorhanden. In diesem wurden hochinteressante viereckige Terrakotta-Reliefs mit sepulkralen und chthonischen Darstellungen gefunden, (s. darüber auch American S. of Archaeology 1910 S. 375/6). — Bei Reggio sind einige Grabkammern des 3. vorchristlichen Jahrhunderts, die aus Backsteinen errichtet sind, architekturgeschichtlich bedeutsam; denn der Backstein ist um diese Zeit sonst nur in Mesopotamien verwendet. — Grundsätzlich Neues ist aus Sizilien nicht berichtet; doch kommt verschiedenes Wichtige für jede einzelne Periode hinzu (aus Aderno Bronzen; aus Leontinoi Funde in zwei Nekropolen mit gemischter griechischer Kultur; aus Gela Vasen). Die in Syrakus am Euryalos gemachten Ausgrabungen scheinen namentlich für die Geschichte der antiken Befestigungskunst erheblich zu sein. — Aus Sardinien haben wir dem, was früher über Nuraghen und ihr Verhältnis zu den sogenannten Tombe dei Giganti (Riesengräber) gesagt ist, nichts hinzuzufügen. Die von Mackenzie auf Sardinien entdeckten Dolmen sind noch nicht publiziert. Auf dem Hochplateau der Giara di Serri sind zwei Anlagen aufgedeckt worden, die Heiligtümer sein dürften und Formen aufweisen, die nicht nur für Sardinien, sondern für das ganze Mittelmeergebiet neu sind. — Die punische Nekropole von Cagliari hat einige einfache Felskammergräber mit verbrannten Leichen und verschiedenartigen Grabbeigaben geliefert. — —

Wie immer bringt *Pharmakowskys* Bericht über *Rußland* die größten und erfreulichsten Überraschungen. Ohne diese lückenlose Berichterstattung würden wir über die jährlichen bedeutsamen Arbeiten der russischen Archäologen und die Zugänge zu den großen russischen Sammlungen vollständig im Dunkeln sein, da einmal die in russischer Sprache verfaßten Abhandlungen und Berichte für einen großen Teil der deutschen Interessenten soviel wie Unzugänglichkeit bedeuten. Im Kaukasus untersuchte Prof. N. J. Wesselowsky einige prähistorische und skythische Grabhügel in der Nähe des Weilers Ul im Maikopschen Bezirke des Kubangebietes. Hier fand sich in einem prähistorischen Hügel außer anderem ein Wohnungsmodell in Ton in Form des oberen Teiles eines geschlossenen Wagens mit zwei Fenstern. Dieser Hügel muß aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. stammen. Außerdem wurden auch Gräber der archaischen Zeit aufgedeckt, meist große Gräber, in welchen mehrere Verstorbene (Mann, Frau usw.), aber auch stets mehrere Pferde begraben waren. In einem viereckigen, 5×5 Meter großen Grabe war die Grabkammer aus Holz hergestellt. Nicht weniger als 18 Pferdegerippe fanden sich darin und dabei eine große Anzahl Gold-, Bronze-, Eisen-, Karneol- und Bernsteingegenstände. Aus einem andern Grab stammen viele Funde aus Gold, Silber (prachtvolle Psalien — Pferdekinnketten — an eisernem Gebisse in der Form von flachen, krummen Messern), Bronze (Stangenspitzen, darunter solche, deren Verzierungen oben Apotropaia sind oder religiöse Bedeutung haben) usw. — Aus Bori (im Kutaisschen Gouvernement) wurden viele Gegenstände aus der frühen römischen Kaiserzeit in Gold, Silber, Bronze, Ton, Glas erworben. — Das kaukasische Museum zu Tiflis hat unter prachtvollen goldenen und anderen Gegenständen, die aus Transkaukasien stammen, auch persische und jonische Sachen erstanden. — In Tanais hat A. A. Müller die Arbeiten an den Grabhügeln in der Nähe der Stanitza-Elisawetowskaja fortgesetzt.

Die Stadt Tanais scheint in der älteren griechischen Zeit auf der damals einzigen Insel in der Don-Mündung gelegen zu haben, wo es jetzt mehrere Inseln gibt. 17 Grabhügel, zum Teil schon ausgeraubt, wurden untersucht. Die Orientierung der Toten war verschiedenartig, die Gräber selbst von Osten nach Westen orientiert; Tonamphoren wurden den Verstorbenen immer ins Grab mitgegeben aber auch Perdefleisch, und einmal wurde ein Hammelknochen gefunden. Die Vasen sind attische rotfigurige des späteren Stiles oder schwarzgefirnißte. Die Grabhügel 9, 10, 14 und 15 gaben die interessantesten Funde: ein mit Silber belegtes Rhyton; ein goldenes Röhrchen mit Filigranverzierungen und gestanzten geometrischen Ornamenten, zu dem wahrscheinlich das Bruchstück eines goldenen Löwenkopfes gehört; ein mit Gold bekleidetes Schwert, dessen Griff beiderseits und dessen Scheide auf einer Seite mit gestanzten Darstellungen von Tierszenen bedeckt ist. Die erwähnten Gegenstände sind alle in das 5. Jahrhundert v. Chr. zu setzen. Es fehlen aber auch nicht die aus dem 4. bis 3. Jahrhundert, darunter ein Glasmedaillon mit geschnittener Darstellung eines Apollokopfes, goldene Plättchen mit verschiedenartigen gestanzten Darstellungen, zugespitzte Amphoren, Bronzespiegel und anderes mehr. Die in Tanais und zwar sowohl in Gräbern außerhalb sowie bei einigen kleinen Grabungen auf der Stelle der Stadt Tanais gefundenen Gegenstände zählen in die Hunderte. — In Panticapäum (Kertsch) wurden die Untersuchungen in der Nekropole von Herrn W. W. Schkorpil energisch weitergeführt. Zahlreiche Gegenstände, welche neue Bereicherungen auf dem Gebiete der griechischen Kunstindustrie darstellen, wurden gefunden. Unter den Skulpturen und Inschriften ist ein hellenistischer männlicher Idealkopf aus pentelischem Marmor zu bemerken; ferner zahlreiche Inschriften auf Kalkstein aus der frührömischen bis in die byzantinische Zeit. Bemerkenswerte Terrakotten, ausgezeichnete Vasen, interessante Tonlampen, viel römische Glas-, Gold-, Silber-, Bronze-, Eisen-, Alabaster-Gegenstände, Münzen, sind noch im einzelnen aus Kertsch registriert. — Im Melitopolschen Bezirk des taurischen Gouvernements wurden die Ausgrabungen des Grabhügels »Tschmyrew« in der Nähe von Bolschaja Bieloserka von Professor Weßelowsky zu Ende geführt. In dem bereits ausgeraubten Grab fanden sich doch noch außerordentliche und schöne Sachen, z. B. ein paar prachtvolle Ohrgehänge mit Filigranverzierungen, Vogelfiguren und 19 Ketten mit Anhängseln verziert, an denen wieder Vogelfiguren befestigt sind. Die auffallendsten Funde kamen aus einem Versteck zutage, welches in Form einer kleinen oblongen Nische gleich hoch mit dem Boden in der Westwand des Kammergrabes, zu welchem von oben ein nach unten sich etwas verbreiternder senkrechter Schacht führt, hergestellt war. Hier fand man elf Silbervasen, wovon einige wahre Meisterstücke feinster griechischer Arbeit aus dem 4. bis 3. Jahrhundert v. Chr. sind (drei flache Schalen mit Omphalos, eine sehr elegante Kylix mit Goldmedaillon im Innern, eine mit zwei Henkeln versehene tiefe Schale mit gestanzten Darstellungen von Wasservögeln, zwei einfache glatte und eine mit Rippen verzierte Flasche, eine Schöpfkelle mit einem Griff, eine einfache glatte Schale und ein hohes Gefäß mit zwei goldenen Henkeln und einem ebensolchen Deckel). Ein ähnliches Grab, das aber fast ganz ausgeraubt war, wurde von Prof. Wesselowsky 1 km nördlich von dem erwähnten großen Kammergrab untersucht. — Prof. E. v. Stern hat wiederum die Ausgrabungen auf der Insel Berezanj geleitet und die antike Ansiedelung der Insel weiter systematisch untersucht. Zwei Plätze wurden freigelegt, an denen man eine Bauperiode des 7. bis 6. Jahrhunderts und eine zweite aus dem 6. bis 5. Jahrhundert v. Chr. nach den Funden nachweisen kann. Bei den Gräbern ist ein altes Grab zu notieren, in welchem der Verstorbene mit einem Vogel auf der Brust bestattet worden war. Die Funde sind hauptsächlich Vasenscherben, doch auch interessante kleine Bronze- und Haushaltungsgegenstände, sowie Terrakotten, u. a. eine Tonlampe mit einem metrischen Graffito aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. — In Olbia hat Pharmakowsky selbst seine Forschungen fortgesetzt, wonach die Stadt Olbia aus zwei Hauptteilen, einem oberen und einem unteren Stadtteil, besteht. Nur fünf obere Schichten hat der russische Gelehrte bis jetzt an der im südlichen Teile der unteren Stadt in Angriff genommenen Stelle vollständig ausgegraben; die tieferen Schichten an dieser Stätte, wo sich zahlreiche Reste von Bauten verschiedener Zeiten fanden, liegen noch intakt. Diese fünf Schichten reichen vom 4. bis 3. Jahrhundert n. Chr. bis zum 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. zurück. In der fünften Schicht sprechen auch die Scherben megarischer Schalen und die Reste eines Gebäudes von der Gestalt eines griechischen Peristylhauses für die Datierung in das 2. bis 1. Jahrhundert v. Chr. Das Perystylhaus, das später umgebaut wurde, wird von Pharmakowsky ausführlich beschrieben. Es hat wohl öffentlichen Zwecken gedient, worauf der im Hofe stehende Altar mit dem Dreifuß weist. Die Ausgrabungen in der Nekropole von Olbia ergaben namentlich in den Gräbern der älteren Periode wichtige Funde, die im ganzen 2460 Inventarnummern einnehmen. Sie verteilen sich auf Marmor (Stele mit Darstellung eines stehenden Mannes), Terrakotten, Vasen der verschiedensten Art darunter auch aus ägyptischem Porzellan (aus Naukratis oder Milet), Glas (ein großer Becher mit einem Henkel), Gold und Bronzen. — Aus dem Permschen Gouvernement stammen zwei schöne silberne sassanidische Schüsseln mit Vergoldung, von denen die eine nahe bei dem Dorfe Anikowskaja im Tscherdynschen Bezirke gefunden ist. Auf dieser ist die Belagerung eines Schlosses durch reitende Krieger dargestellt; oben auf dem flachen Dache sieht man die Verteidiger, von denen bereits zwei getötet sind. In den Fenstern stehen Frauen. Die zweite Schüssel, die bei dem Dorfe Lukowka im Permschen Bezirke gefunden wurde, stellt einen auf einem Diwan sitzenden König dar, den Musikanten und Tänzer amüsieren. —

Den Bericht über *Ägypten* wollen wir verschieben,

bis eine Vervollständigung durch den demnächst herauskommenden Report des Egypt Exploration Fund möglich ist. —

(Ein zweiter Artikel folgt.)

NEKROLOGE

Der Maler **Heinrich Stelzner,** geboren 1839 in Bayreuth, Professor an der Münchener Kunstgewerbeschule, ist in München im 77. Lebensjahre gestorben.

Ein bekannter Karlsruher Maler **Karl Heilig** (geboren am 25. August 1863) verschied am 13. November im Alter von 47 Jahren in seiner Heimatsstadt. Der Karlsruher Kunstverein verliert in ihm nicht nur seinen Vorstand, sondern auch ein Mitglied, das viel für das Wohl des Vereins geleistet hat. Im Münchener Glaspalast hat er in den letzten Jahren regelmäßig ausgestellt.

Der Maler Professor **Julius Exner** ist in Kopenhagen im Alter von 85 Jahren gestorben.

PERSONALIEN

× **Geheimrat Launer,** vortragender Rat im preußischen Ministerium für öffentliche Arbeiten, wird am 1. Januar 1911 in den Ruhestand treten. Der verdiente Beamte, der jetzt schon Urlaub genommen und seine Tätigkeit niedergelegt hat, steht im 67. Lebensjahr; er ist bei dieser Gelegenheit zum Wirklichen Geheimen Oberbaurat ernannt worden. Launer hat seit Jahren im Bautenministerium das Theater-Dezernat verwaltet und gilt als einer der besten Kenner des Bühnenbaus, seiner Geschichte wie seiner modernen Entwicklung.

Kaspar von Zumbusch, der berühmte Wiener Bildhauer, feierte am 23. November seinen 80. Geburtstag.

Claude Monet, der Führer des französischen Impressionismus, vollendete am 14. November sein 70. Lebensjahr. Er lebt seit Jahrzehnten in der Zurückgezogenheit seines Landhauses.

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb für das Eckgrundstück gegenüber dem Berliner Reichstagsgebäude,** das der Baugesellschaft Union gehört, ist die Entscheidung gefallen. Die Mitglieder der Vereinigung Berliner Architekten hatten 40 Entwürfe eingesandt. Von ihnen erhielten den ersten Preis von 2000 Mk. Henry Groß, den zweiten von 1500 Mark Rich. Seel, den dritten von 1000 Mk. Henry Groß. Drei Entwürfe von Max Bischoff, Regierungsbaumeister Hans Jessen und Eugen Kühn wurden außerdem für 500 Mark angekauft.

× Für die **Ausschmückung des Rüdesheimer Platzes** in Wilmersdorf bei Berlin, des Mittelpunktes eines neu anzulegenden Straßennetzes, ist ein **Wettbewerb** ausgeschrieben worden, für den drei Preise in Höhe von 3000, 2000 und 1000 Mark ausgesetzt sind. Zum Preisgericht gehören u. a. die Geheimräte Stübben und Launer, die Gartendirektoren Brodersen und Freudemann, die Herren Prof. Pietsch, Dr. Max Osborn und Fritz Stahl.

Die **Berliner Akademie der Künste** hat den diesmal für Maler ausgeschriebenen *Preis der von Rohrschen Stiftung* dem *Maler Franz Eichhorst in Berlin* zuerkannt. Der junge, erst 25jährige Künstler, ein geborener Berliner und Schüler von Prof. Friedrich Kallmorgen, hatte sich mit einer Reihe trefflicher Arbeiten um den Preis beworben, die Volksszenen aus dem sonntäglichen Treiben der Berliner Vorstädte und Bauernbilder aus Hessen zum Gegenstande haben. Neben ihm kam besonders *Maler Erich Wolfsfeld* in Betracht, der in seinen Bildern römischer Lazzaroni einen großen Wurf, in meisterlichen Radierungen wie dem Kopf des Professors Gerhardt, des Vertreters der Akademie in Rom, ein kräftiges, an Greiner erinnerndes Formtalent bewies. — Den *Hugo Raußendorf-Preis* erkannte die Akademie dem *Maler Paul Plontke* für seine in mittelalterlich romantisches Gewand gekleidete heilige Familie und die große Velazquez-Prinzessin in weißer Seide zu. — Das Stipendium der *Stiftung von Frau Luisa E. Wentzel* in Höhe von 1500 M. hat der *Maler Franz Martin Lünstroth* erhalten, der es zu einem Studienaufenthalt in Hessen gemeinsam mit Eichhorst benutzt.

DENKMALPFLEGE

Der Vortrag des Regierungsrats Blunck - Berlin über »**Hochschulunterricht und Denkmalpflege**« auf der Danziger Tagung ist in Nr. 14 der Zeitschrift »Die Denkmalpflege« zum Abdruck gelangt.

AUSGRABUNGEN

Die Kaiserpfalz von Ingelheim. Die Ausgrabung der deutschen Kaiserpfalz von Nieder-Ingelheim, die der deutsche Verein für Kunstwissenschaft im Interesse seines Denkmälerwerks eingeleitet hat, führte zu interessanten Ergebnissen, die auf die karolingische Pfalz am Mittelrhein ein ganz neues Licht werfen. Nachdem im vorigen Jahre die Gestalt der Basilika, die bauliche Form der Palastanlage zwischen Festsaal und Kirche festgestellt worden war, war das Hauptergebnis der diesjährigen Arbeitsperiode, die von dem Gießener Privatdozenten Dr. Christian Rauch geleitet war, die *Aufdeckung eines bisher gänzlich unbekannten Palastbezirkes* auf dem Saalplatz genannten freien Raum nördlich der Evangelischen Kirche. Die ältere Anlage ist hier durch zahlreich auftretende Scherbenfunde, die zum Teil im Mörtel der Fugen saßen, als karolingisch erwiesen. In schlammigem und nassem Boden wurde nach Auspumpung des Wassers ein fließender Wasserzulauf und gleich darauf der Fußboden eines *karolingischen Bades* erreicht. Beim Bau dieser Badeanlage waren römische Quadern verwendet. Der Boden des Bades ist im Wechsel von weißen und roten Sandsteinplatten belegt. Stufen führten hinunter, unter ihnen fanden sich frühkarolingische Scherben. Der Raum war mit Tuffkeilsteinen gewölbt und ist nach dem 14. Jahrhundert gewaltsam zerstört worden. Durch diese Ausgrabung hat sich gezeigt, daß das Areal des eigentlichen Kaiserpalastes erheblich größer war, als man bisher vermutete. Vielleicht war der Saalbrunnen das Zentrum der ganzen Anlage. Hoffentlich finden sich Mittel und Wege zur Ausgrabung des ganzen Palastbezirkes.

AUSSTELLUNGEN

o **Krefeld.** Im Kaiser-Wilhelm-Museum ist eine Ausstellung von Plaketten und Medaillen **Chaplains** † eröffnet worden. Sie wurde von der französischen Regierung für den letzten Pariser Salon zusammengestellt. Von Krefeld aus soll sie eine Runde durch die deutschen Museen machen.

Im **Landesgewerbemuseum in Stuttgart** ist soeben die größte Ausstellung dieses Jahres eröffnet worden, welche **alte und neue Glasperlen** und deren Verarbeitung zum Gegenstande hat. Dank der allgemeinen Beteiligung von allen in Betracht kommenden Museen und Privatsammlern konnte zum ersten Male ein fast lückenloses Bild der ganzen Entwicklung dieser kunstgewerblichen Gruppe geboten werden, von der altägyptischen Glasperle von 1500 vor Chr. angefangen bis in die Gegenwart.

× Eine **»Vereinigung bildender Künstler Berlins«** hat sich kürzlich gebildet, die den Gedanken vertritt, daß sich engere Beziehungen zwischen Künstler und Publikum anbahnen lassen müßten. Die Vereinigung wird schon in der nächsten Zeit in dem jetzt leer stehenden ehemaligen Lipperheideschen Palais in der Potsdamerstraße eine Ausstellung von Gemälden und Skulpturen veranstalten, die *zum Preise von höchstens 300 Mark* zum Verkauf stehen sollen. Eine neue Form der Aufnahmekommission soll die üblichen Jury-Mißlichkeiten tunlichst beseitigen: die Werke müssen sämtlich anonym eingesandt werden, und jedes passiert *zwei Jurorenkommissionen* von je neun Mann, die bei verschiedenem Diktum über die betreffenden Fälle in einer kombinierten Sitzung mit Hinzuziehung von drei weiteren Herren entscheiden. — Auch der *Verein Berliner Künstler* plant noch vor Weihnachten die Veranstaltung einer Ausstellung von Werken zu durchweg sehr billigen Preisen. Ohne Zweifel ist es ein überaus gesunder Gedanke, der hier wie dort maßgebend war.

Für die nächste, zweite **Ausstellung der Leipziger Sezession** hat der Rat der Stadt Leipzig wiederum die Räume des Städtischen Kaufhauses zur Verfügung gestellt. Die Ausstellung wird voraussichtlich am 1. Mai 1911 eröffnet werden und bis 1. August 1911 dauern.

In der nächstjährigen Großen Berliner Kunstausstellung wird der **Verband deutscher Illustratoren** nach einem soeben in der Hauptversammlung gefaßten Beschluß eine Verbandsausstellung veranstalten. Der Verband hat zu diesem Zwecke Wahlen für eine Ausstellungskommission und Jury vorgenommen. Es wurden gewählt die Maler Franz Jüttner, Otto Marcus, Prof. Emil Doepler d. J., Paul Herrmann, Heinrich Zille, Paul Brockmüller und Heinrich Binde. Der Verband hatte seine letzte Berliner Ausstellung in der Großen Berliner Kunstausstellung des Jahres 1908 veranstaltet.

o **Hagen.** Neue Wege auf dem Gebiete der **Glasmalerei** verspricht eine **Ausstellung** zu weisen, die Anfang Januar im Museum Folkwang eröffnet werden soll. Ausgeführte Arbeiten und Kartons der »Berliner Künstlervereinigung für Glasmalerei« werden dort zum erstenmal vereinigt zur Schau gestellt. Es gehören ihr an: Peter Behrens, Bruno Paul, Geßner, Klein, Kuöhl, Lehmann und Thorn-Prikker. Der zuletzt genannte Künstler, der bis vor kurzem der Krefelder Kunstgewerbeschule angehörte, ist jetzt nach Hagen übergesiedelt. Er führte sich dort mit einem monumentalen Glasgemälde von sehr großen Dimensionen für den Hagener Bahnhof ein.

Die Internationale Kunstausstellung in Brüssel erzielte 56500 Frs. an Eintrittsgeldern, wobei nur 737 Karten zu 25 und 593 zu 50 Centimes mitsprechen. Die Ausstellung der belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts sah rund 100000 Frs. in ihre Kassen fließen. Außer den für die Lotterie erworbenen Werken werden in der internationalen Ausstellung von privaten Käufern in der belgischen Abteilung 41, in der französischen 43, in der spanischen 20, in der italienischen 5 Werke angekauft. Auch die Niederlande und Luxemburg vermerkten mehrere Verkäufe.

SAMMLUNGEN

Die alte Pinakothek in München hat kürzlich zwei bedeutende Gemälde aus der vielgenannten **Sammlung des Professors Sepp** † in München erworben. Über die anderen jetzt unter die Erben in München und Regensburg verteilten deutschen Bilder orientiert ein Aufsatz Carl Gebhardts in der neuen Lieferung der »Monatshefte für Kunstwissenschaft«. Die Abbildungen reproduzieren Werke der bayrischen, schwäbischen und tirolischen Schule. *—n.*

o **Barmen.** Der Galerie des Kunstvereins ist das von der Düsseldorfer Sonderbund-Ausstellung her bekannte Gemälde »Pfingstrosen« von **A. von Jawlensky** in München zum Geschenk gemacht worden.

o **Mannheim.** In der **Kunsthalle** sind die Neuerwerbungen des Galeriedirektors Dr. Wichert ausgestellt. Zu den bereits früher genannten Kunstwerken sind hinzugekommen: Feuerbach, »Italienische Landschaft«, Thoma, »Ziegen am Gardasee«, zwei Stilleben von Trübner aus dem Jahre 1873, Liebermann, »Schweinemarkt in Haarlem«, »der Kohlenwagen« von Géricault, eine Skizze Delacroix' und von Courbet das große Bild »Pferde im Walde«.

Florenz. Weitere Fresken Andrea del Castagnos im Museo di S. Apollonia. Im alten Refektorium des Klosters von S. Apollonia in Florenz sind viele und kostbare Freskenfragmente aus der Villa Pandolfini, die Andrea del Castagno ausgemalt hatte, untergebracht. Leider ist die alte herrschaftliche Villa so umgebaut zu niedrigen Zwecken, daß es schon 1850, als man die Fresken nach S. Apollonia brachte, nicht möglich war, sie an Ort und Stelle aufzubewahren. Seitdem hat die Villa noch mehr gelitten, denn man hat sie als Wohnung für Arbeiter gebraucht und Türen und Fenster sind in die Mauern gebrochen worden, die einst den herrlichen Renaissanceschmuck getragen haben. Als man die großen Gestalten Dantes, Petrarcas, Boccaccios, Acciaiolis, Farinata degli Ubertis und der Sibyllen von den Mauern löste, vernachlässigte man vieles und darunter den dekorativen Teil. Nun schenkte Prof. D'Ancona, der jetzige Inhaber der Villa, vor zwei Jahren einige Putten aus dem Freskenschmuck und in diesen Tagen haben dessen Söhne Giuseppe und Paolo noch andere kostbare Fragmente des großen Freskenzyklus, darunter das kräftige Porträt eines Florentiner Bürgers mit großer roter Mütze, dem Museo di S. Apollonia vermacht. Man wird bald die Aufstellung der Freskenteile in Sant' Apollonia ändern, weil das Militärmagazin einige große Räume abgeben wird. Das Refektorium wird seine Originalgröße wieder erlangen und es wird auch möglich sein, die im Klosterhof noch vorhandenen Fresken wieder sehen zu können. *Fed. H.*

STIFTUNGEN

Die Stadt **Erfurt** hat von dem einstigen preußischen Landwirtschaftsminister Dr. Freiherrn *Lucius von Ballhausen*, der in der Nähe von Erfurt begütert ist, und seinen beiden Schwägerinnen eine **Stiftung von 300000 M. zur Förderung der Kunst** erhalten.

FORSCHUNGEN

⊛ An die Pariser Ausstellung im Hotel de Ville, die unter dem Titel **»La Transformation de Paris sous le Second Empire«** die Umwandlung der Stadt Paris nach den Plänen Haußmanns und seiner Mitarbeiter zeigt, knüpft im Novemberheft der Gazette des beaux arts Henri Clouzot an, und spricht in längeren Ausführungen über die »Haussmannisierung« von Paris. Getadelt wird die oft ins Maßlose gesteigerte Geometrisierung der neuen Stadtteile mit ihren erbarmungslos geraden, oft endlos langen Straßen und langweiligen Häuserfassaden. Ferner die Rücksichtslosigkeit, mit der Haußmann viele wertvolle alte Denkmäler, Paläste, Brunnen usw. seiner Regulierungswut opferte. Dagegen wird der große Blick des Napoleonschen Prémiers anerkannt und betont, daß das Bois de Boulogne, Vincennes, die Buttes-Chaumont, der Park von Montsouris, der Park

von Monceau und vieles andere, manche Ruine und Geschmacklosigkeit vergessen lasse. Dagegen sei seit der dritten Republik gar nichts geschehen, höchstens Haußmann seicht kopiert worden. Erst in der letzten Zeit hat man sich in Paris zu energischem Handeln im Sinn der wirklich modernen Städtebaukunst aufgerafft.

Die Bildnisse des Lukas van Leyden behandelt Elfried Bock in Heft 11 der »Monatshefte für Kunstwissenschaft«. Zu dem Selbstbildnis des Meisters in Braunschweig und der Portätzeichnung Dürers in Lille fügt er ein gestochenes Selbstbildnis, das er mit Recht in einem der Zuschauer der »Dornenkrönung« von 1519 (B. 69) zu erkennen glaubt. Lukas van Leydens Züge scheint ihm ferner einer der jugendlichen Männer auf der 1897 erworbenen »Predigt«, dem figurenreichen Gemälde des Amsterdamer Reichsmuseums, zu tragen, eine Wahrnehmung, die sich mit der im Katalog dieser Sammlung gebuchten deckt.

—n.

⊚ **Über spanisch-maurische Teppiche** veröffentlicht W. G. Thomson im Novemberheft des Burlington-Magazine eine Studie. Die ältesten Berichte über spanische Webereien stammen aus dem 10., über Teppiche aus dem 12. Jahrhundert. Aus dem 13. Jahrhundert liegt der bedeutsame Bericht über die spanische Botschaft in London anläßlich der Hochzeit der Eleonore von Castilien mit Eduard I. (1255) vor, bei welcher Gelegenheit die Spanier zahlreiche Teppiche mitbrachten. Es existieren zwei Haupttypen von spanischen Teppichen. Die älteren mit geometrisierendem Muster aus dem 14. vorwiegend aber 15. Jahrhundert (ältestes Stück im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin) und die Alcaraz-Teppiche aus dem 16. bis 17. Jahrhundert mit großen blumen- und wappenartigen Mustern und lebhaften Farben mit Bevorzugung von blau, gelb und grün (Beispiel in der Sammlung Sarre, K. F. M., Berlin). Beide Typen sind heute selten geworden. Den älteren bringt der Verfasser mit den Copten in Zusammenhang, die nach Spanien eingewandert waren, weil sie dort ihre Religion gleich den Juden unbehelligt ausüben konnten. Tatsächlich besteht zwischen den Ornamenten auf koptischen Stoffen und den älteren spanischen Teppichen enge Verwandtschaft.

VERMISCHTES

Magdeburg. Das praktische Kunstleben der Stadt soll mit einem Schlage eine kräftige Belebung erfahren: Prof. *Bosselt* ist, wie in der vorigen Nummer bereits kurz gemeldet, zum Direktor der Kunstgewerbeschule ernannt worden. Nach langer Zeit also auf diesem wichtigen Posten ein Mann, der selber Künstler ist und Gefühl für den Künstler hat, der kein bloßer Verwalter ist. Bosselt geht allerdings aus Düsseldorf der wohlbegründete Ruf voraut, daß er es gewesen ist, der den Hauptanteil an der vorzüglichen Organisation der dortigen Schule gehabt hat, dergestalt, daß ihre Ausstellung in diesem Sommer unter allen gleichzeitig (eben in Düsseldorf) ausstellenden Schulen am glänzendsten abgeschnitten hat. Man bleibt also in der Tradition, wenn man die funkelnden Schulparaden als eine solche betrachtet, gewinnt aber vor allem die sichere Gewähr hinzu, daß ein bedeutender *Künstler* in den Mittelpunkt des künstlerischen und gewerblichen Lebens der Stadt tritt. Und daran hat es seit Albin Müllers Weggang von Magdeburg (1906) allerdings gefehlt, sehr zum Nachteil des Kunstgewerbes, das von dem neuen Direktor reichere Anregungen erhofft.

Albin Müller bringt sich neuerdings wieder in Erinnerung durch ein paar bedeutendere Privatbauten, die ihm übertragen worden sind. Der modernen Architektur Magdeburgs täte eine künstlerische Auffrischung recht gut; mit Ausnahme eines an zu engem Grundriß leidenden Elbspeichers von Paul *Mebes*, einer Schokoladenfabrik von *Geiling* und ein paar etwas schwerfälligen Miethäusern von *Rütschi* ist in den letzten Jahren kaum etwas entstanden, was mit Kunst innerlich zu tun hat. Dagegen ist in diesem Herbst ein ganzer Stadtteil entstanden, der gegenüber dem Beharren beim alten Miethausblock mit einem Mal den Sprung ins Revolutionär-Moderne wagt und die alte Elbstadt in die vorderste Reihe rückt: Die *Gartenstadt Hopfengarten*, im neu eingemeindeten Bezirk an der Leipziger Chaussee gelegen.

Der Name »Gartenstadt« ist in der letzten Zeit von Terrainspekulanten gar zu oft mißbraucht worden, als daß man nicht jedesmal das Signum sorgfältig feststellen müßte: daß es sich hier um eine *gemeinnützige Gründung der Gartenstadtgesellschaft* handelt, die auf billigem Terrain kleine Einfamilienhäuser mit Garten errichtet; auf genossenschaftlicher Basis. Wir haben noch zu wenig wirklich erbaute Gartenstädte in Deutschland; man kennt fast nur Hellerau. Um so mehr verdient die neue Siedlung Aufmerksamkeit, weil sie nach allen Richtungen hin Neues und dabei Typisches bietet. Uns interessiert hier vor allem das Aussehen vom Hopfengarten: auf reinem Ackerlande, auf nahezu ebener Fläche erwachsen und im Laufe dieses Sommers mit 70 vorwiegend kleinsten Einfamilienhäusern bebaut, ist es ganz die Straßenführung und die Fülle der Gärten, die ihren Charakter bestimmt. Das Terrain, das eine beherrschende Höhe auf der fruchtbaren Börde einnimmt, ist erst zu einem Drittel aufgeteilt. Es ist also im Gesamten ebensowenig fertig wie im Einzelnen, wo die Gärten frisch angepflanzt sind: und dennoch macht Hopfengarten schon den freundlichen anheimelnden Eindruck, den die neue — von England stammende — Art zu wohnen und die moderne Straßenführung erzeugen. Der Wechsel weniger mit zwei Baumreihen besetzter breiter Verkehrs- und der schmalen ruhigen Wohnstraßen; die dem Terrain folgenden leichten Krümmungen und die anders gestalteten Mittel, um ein geschlossenes Straßenbild zu erhalten; die Abwechslung in den Haustypen, die teils einzeln, teils in Häusergruppen, bald in der Tiefe des Gartens, bald hinter Vorgärten stehen, bald vor die Straße vortreten, je nach ihrer Bestimmung; die Beschränkung der Garteneinfriedigung auf Mauern und Holzzäune, die eine einsichtsvolle Baupolizei aufgestellt hat: das alles ist so neu und doch im Grunde nur ein Wiederanknüpfen an alte Tradition, daß es vorbildlich für die äußeren Wohngebiete der Großstädte zu werden verspricht. Die Häuser selbst sind einfach gehalten, in hellen Farben und mit großen roten Dächern, einladend im Straßenbilde wie als Behausung, auf die Bedürfnisse jedes Eigentümers zugeschnitten. Der Plan der Siedlung stammt von *Amelung*, die Häuser meist von ihm und *Tessenow*. *P. F. Schmidt.*

× Die Angelegenheit des **Tempelhofer Feldes** wird immer mehr zu einem Brennpunkt der Berliner städtebaukünstlerischen Interessen. Die Architektenschaft der Reichshauptstadt will unter keinen Umständen den Gedanken aufgeben, daß auf diesem großen, nun auf alle Fälle der Bebauung übergebenen Terrain die Lehren der Städtebauausstellung des letzten Frühjahrs verwertet werden (wenigstens soweit es die hier herrschende Hochbauzone gestattet), und hat sich darum soeben mit einer Eingabe an den Reichskanzler gewandt, um die höchste Regierungsinstanz auf die Gefahr hinzuweisen, die für die bauliche Entwicklung Großberlins entsteht, wenn an dieser wichtigen Stelle wieder ohne sorgsamen Plan vorgegangen wird.

LITERATUR

Beethoven-Häuser. 12 Originalradierungen von *L. Gruner*. Mit einem Vorwort von Arthur Roeßler. Wien I, Josef Grünfeld, Bognergasse 7. 1910. Gr.-4°.

Von der bürgerlichen Baukunst des alten Wiens ist innerhalb der Stadt nicht viel Bemerkenswertes mehr erhalten. Anders sieht es in den Vororten aus. So stehen in und um Wien noch viele Häuser, die mit der Erinnerung an Beethoven verknüpft sind. Arthur Roeßler hatte den glücklichen Gedanken, den Künstler L. Gruner anzuregen, diese noch vorhandenen Bauten der Erinnerung im Bilde festzuhalten und Gruner ist dieser Aufforderung mit vielem Geschick und künstlerischer Fähigkeit gefolgt. So ist diese Mappe mit 12 Originalradierungen entstanden, die die von Beethoven bewohnten Barock- und Biedermeierhäuser, nach der Natur radiert, vorführt, ein Werk, das nicht nur für den großen Kreis der Beethoven-Verehrer, sondern für jeden ein schöner Besitz ist, der an geschmackvollen Blättern dieser Art Vergnügen findet. Die 12 Radierungen sind alle vom Künstler eigenhändig signiert. Die Mappe ist in einer Auflage von 310 numerierten Exemplaren hergestellt.

Eine neue **Illustrierte Kunstgeschichte** gibt der Professor an der Technischen Hochschule in Wien Dr. Josef Neuwirth heraus. Das Werk soll in 20 Lieferungen erscheinen, von denen die erste bereits vorliegt (Allgemeine Verlagsgesellschaft, Berlin-München-Wien, à 1 M.). Es sollen weiten Kreisen des Publikums die gesicherten Ergebnisse der Kunstgeschichte auf Grund der neuesten Forschungen in leicht faßlicher Form dargeboten werden. Die Persönlichkeit Josef Neuwirths bürgt auch für die Durchführung dieses Programms. Der bisher vorliegende Text ist anschaulich und temperamentvoll geschrieben. Die beigegebenen Proben der farbigen Reproduktionen stehen ganz auf der Höhe dieser heute schon sehr weit vorgeschrittenen Technik. *D.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 8. 2. Dezember 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE.

VON DR. MAX MAAS-MÜNCHEN.

II.

Nordafrika, d. h. die französischen Besitzungen *Tunis, Karthago* und *Algier* wissen, daß die archäologischen Nachrichten aus diesem Gebiete durch den Erlanger Althistoriker *A. Schulten* am sichersten registriert werden können; und auch diesmal gibt der Erlanger Gelehrte an der Hand der ihm von den maßgebenden Persönlichkeiten von Tunis und Algier zugekommenen Berichte und Schriften einen wichtigen und interessanten Bericht. — In Karthago hat Merlin auf der Insel in der Mitte des Kriegshafens graben lassen, wobei drei Mauern, die wohl Stützmauern eines 15 Meter breiten Walles sind — in der Art der in Numantia zum Vorschein gekommenen römischen Wälle — gefunden worden sind. — Eine neue tunesische Nekropole Ard-el-Kheraïb, die in das 4. Jahrhundert zu setzen ist, wurde westlich von Bordsch Dschedid aufgedeckt. Hier kommt Bestattung vor, ebenso läßt der Beginn des italischen Imports sowie punische Münzen auf diese Zeit schließen. Die mehrfach gefundenen Äxtchen (Hachettes) sind zweifellos Amulette, wie sie auch in Skandinavien und im ägäischen Kulturkreis vorkommen. — Die Funde an der Küste bei Mahedia aus dem untergegangenen Schiff lassen jetzt die Herkunft und die Epoche des versunkenen Schiffes festlegen. Es sind viele Raubstücke aus attischen Heiligtümern für römische Sammler darin verladen gewesen. Schwarz gefirnißte Keramik des Ausgangs mit geritzten Ornamenten läßt auf die 2. Hälfte des 2. und die 1. des 1. Jahrhunderts v. Chr. schließen. Dafür sprechen auch vier aufgefundene Kapitelle von merkwürdiger Form, bei denen aus dem Kranz von Kelchblättern zu jedem Eck ein äußerst flau gehaltenes Volutenblatt mit welligem Rand aufsteigt. Einige ähnliche Stücke sind an verschiedenen Orten noch nachgewiesen worden. Man darf vielleicht präsumieren, daß sie von dem hellenistischen Umbau des Lykurgischen Proskenions des Dionysos-Theaters stammten. Diese Schiffsladung von Mahedia gibt durch ihre Funde einen sicheren Punkt zum Verständnis neuattischer Kunst, des Kopistentums und des Exports. Über Einzelheiten äußert sich der Erlanger Archäologe Ludwig Curtius: 1. Kopf und Teile der Büste eines Mädchens, stark zerfressen. Als Kopie vortrefflich, bereichert dieser überlebensgroße Kopf einer Göttin die Galerie der Schönheiten des 4. Jahrhunderts um einen neuen Typus. Das Werk liegt auf dem Weg von der Venus genetrix zu der Hygieia des Skopas. 2. Die Erosbronze, deren gebrochene linke Hand gemäß dem Motiv der Lampadodromie eine Fackel hielt, läßt in der Haarbehandlung wie auch in der Gesamtanlage des Gesichts die Verwandtschaft mit dem Apollo Giustiniani erkennen. Die Figur als solche ist zwar unerfreulich, aber wichtig als neues Glied einer Reihe von Werken eines merkwürdigen klassizistischen Mischstils. Außerdem wurden eine Athenaprotome, Bronzemöbel mit griechischen Marken, Bronzekandelaber, Figuren von Amoretten und namentlich attische Inschriften des 4. Jahrhunderts, letztere sicher aus Tempelraub stammend, in dem Schiff gefunden. — Von Ausgrabungen im Gebiet von Tunis sind noch zu erwähnen: Aufdeckung der Thermen in Bulla Regia, von zwei vortrefflich erhaltenen, von Säulenhallen umgebenen Schwimmbassins in den Thermen von Thuburnika und der Nekropole von Simitthu. Weitere byzantinische Tonplatten mit religiösen Darstellungen, z. B. einem neuen Bild des so oft mit dem hl. Georg verwechselten hl. Theodoros, der den Drachen tötet, sind gefunden worden; und in einem Heiligtum des Baal Saturnus bei Bir-Bu-Rekba waren merkwürdige Tonfiguren eines segenspendenden Baals und einer ägyptisch gekleideten Göttin Sokit erhalten, die charakteristische Zeugnisse der im Saturnkult vorhandenen Göttermischung sind. — Die Darstellung einer Art Martyrium (Bären greifen einen an einen Pfahl gebundenen Menschen an), in Thelepte gefunden, ist nach Schulten möglicherweise gefälscht, der am Schlusse seines Berichtes aus Tunis noch die Erforschung der zweifellos reichen historischen Stätte von Utica vermißt und fordert. —

Aus *Algier* lagen dem Erlanger Gelehrten verschiedene Berichte über die fortgeschrittene Aufdeckung von Thibilis, auch vom Lager Lambaesis vor, die ihm, da die Pläne fehlen, nicht ganz verständlich erscheinen. — Nachdem bei den letzten Ausgrabungen zu Timgad ein neues Tor im Osten, eine Menge Privathäuser und ein Kloster freigelegt worden sind, wird das afrikanische Pompeji nun bald ganz ausgegraben sein. — Hervorragend schöne Moaikfußböden sind neuerdings wieder in Hippo Regius (Bône) gefunden worden. In einer Villa stellt das Mosaik einer Exedra

ein Kesseltreiben auf Löwen, Tiger, Strauße, Antilopen und Wildesel dar; in einem anderen Raume der gleichen Villa fand sich auf einem älteren Mosaik die Darstellung eines Fischfanges auf dem Meere und daneben einer Villa mit allerhand Baulichkeiten. — Von allgemeinem, wenn auch nicht archäologischem Interesse ist der Nachweis durch Major Guénin über die Besiedelung der Gegend um Tebessa, das in spätrömischer und byzantinischer Zeit auf einem etwa 12000 Quadratkilometer großen Bezirk 600 größere Ansiedelungen enthielt, was, wenn man auf jede Ruine 10 Menschen rechnet, eine Dichtigkeit von 200 Menschen auf den Quadratkilometer ergibt, mehr als heute in der dichtbevölkerten Rheinprovinz wohnen. Der Ölbau erhielt diese große Bevölkerung. Unter den Ruinen interessieren besonders kleine Kastelle aus byzantinischer Zeit, die an die römischen Kastelle des Limes Tripolitanus erinnern. Auch eine befestigte byzantinische Basilika ist in dieser Gegend gefunden worden. —

Nicht weniger als 60 Spalten widmet der Bordeauxer Archäologe *Pierre Paris* der Archäologie in *Spanien* und *Portugal*, wobei er zwei Arbeitsjahre in systematischer Weise behandelt. Es ist hier noch schwieriger als in den anderen Gebieten, eine Auslese zu treffen, um so mehr, als Pierre Paris besonders viel Literatur mit bearbeitet hat und der Begriff der spanisch-portugiesischen Prähistorie weit in die geschichtliche Zeit hineinreicht. Oder sollen wir die iberischen Altertümer, nachdem durch Schultens Ausgrabungen der Stadt und Umgebung von Numantia die historische Datierung so bedeutend fortgeschritten ist, nicht besser schon zu den historischen Altertümern rechnen? Die pyrenäische Halbinsel ist durch die prähistorischen archäologischen Studien ganz besonders ausgezeichnet. Über Altamira sind die Interessenten durch das bedeutende Werk von Cartailhac und Breuil genau unterrichtet. Das Erscheinen einer übersichtlichen Darstellung durch Pierre Paris, »Promenades archéologiques an Esqagne«, die alle prähistorischen und archäologischen Stätten Spaniens behandelt, sei bei der Korrektur noch bemerkt.

Neben Altamira ist aber jetzt ein neuer wichtiger Ort für Felsmalereien getreten, die sich nicht wie zu Altamira in Höhlen, sondern auf einem Felsen 500 m von dem kleinen Dorf Cogul am Rio Set entfernt, 18 km südlich von Lerida, befinden. Hier sind auf einer nur 2 m breiten Fläche, so daß die Abbildungen sehr klein sind, zunächst mehrere voneinander unabhängige Szenen dargestellt, eine Hirschjagd in zwei Bildern, dann eine Bisonjagd, weiter springende Steinböcke, endlich eine Anzahl Menschen mit verschiedenen Tieren, namentlich Bisons, vereint. Das wichtigste aber der Gemälde stellt den Tanz von neun Frauen um einen Mann dar. Während die Tierdarstellungen in Frankreich und Spanien in dieser Weise vielfach vorkommen, stehen wir in diesen Menschendarstellungen vor einem ganz neuen und unerwarteten Element. Zum erstenmale erscheinen bekleidete Frauen; und merkwürdigerweise gleicht ihr Kostüm ganz auffallend dem der Frauen, wie sie die minoische und mykenische Kunst überliefert hat. Sie tragen Glockenrock und den Oberkörper stark dekolletiert. Aber die großen Hängebrüste der Frauen haben nichts Minoisches, so daß man doch eher an afrikanische Analogien für die Herkunft der auf diesem Felsen dargestellten Personen denken muß. — Südlich von Calaceite in Unteraragonien wurden ebensolche offene Felsmalereien zu Cretas gefunden. Hier handelt es sich aber um eine sehr geschützte Stelle, an der die 2,32 m große Freske angebracht ist. Drei Hirsche, ein Stier und ein nicht zu bestimmendes Tier sind dargestellt. Ein ganzes Dutzend weiterer Felsmalereien sind inzwischen entdeckt worden, die möglicherweise die Kunst des Quaternär-Zeitalters auf der pyrenäischen Halbinsel über Gibraltar den Malereien und Felskritzeleien des nördlichen Afrikas die Hand reichen läßt. — Iberische Nekropolen sind in der Umgebung von Calaceite, Provinz Teruel, aufgedeckt worden, darunter zu San Antonio eine Reihe höchst origineller Grabkammern, die alle aneinander stoßen und aus einem niederen Saal bestehen, der entweder in der Mitte oder in einer Ecke einen Altar hat und ringsherum Höhlungen, um die Aschenurnen aufzunehmen. Zahlreiche Reste von Grabbeigaben wurden hier gefunden, unter denen die mit Zeichnungen und Verzierungen versehenen Gewichte (Webegewichte, nach den für das Aufhängen eingebohrten Löchern zu schließen?) hervorzuheben sind. Auch zu Tosal Redo wurden Grabkammern aufgedeckt, deren Vasenfunde sich mit den in den Balearischen Talayots die den Sardinischen Nuraghen entsprechen, gefundenen vergleichen lassen. — Weiter wurde zu Ferreres ein Bronzekandelaber — aus einem durchbrochenen Diskus, auf dem ein Pferd steht, das einen zweiten durchbrochenen Diskus trägt, bestehend — geborgen. Dieser sogenannte Lampenträger ist nunmehr in das Louvremuseum gegangen. Ein höchst wichtiges iberisches Monument ist ein ebenfalls in der Umgegend von Calaceite gefundenes Denkmal eines Kriegers, das aus einer mit Lanzen und einem Reiter verzierten Sandsteinstele besteht. — Reiche Ausbeuten gab auch die am 174. km-Stein der Straße von Madrid nach Saragossa gelegene Höhle von Somaën und die von Atalayo am 173. km-Stein. Sie gehören in das Ende der Quaternärperiode, ebenso wie eine Reihe von Felsenwohnungen am Zusammenfluß des Rio Blanco und des Jalon (Val de Casa, Velilla, Val de Herreros und Viana). Die Felsen sind hier noch zweifellos mit Steinwerkzeugen bearbeitet. Zahlreich sind auch die megalithischen Denkmäler in dieser Gegend, namentlich zyklopische Mauern. — Die iberische und ibero-romanische Stadt Arcobriga wird nunmehr am 185. km-Stein der Route von Madrid nach Saragossa auf den Höhen von Monte Villar indentifiziert. Hier hat Herr von Cerralbo den Umfang der Stadt, ihre 1600 m lange Mauer, die zweifach aber auch oft dreifach läuft, identifiziert und drei Teile der Stadt, die sich in Absätzen übereinander an den Hügeln erhob, festgestellt. Obwohl die Stadt sehr alte Denkmäler und auch solche der römischen Epoche enthält, scheinen die Stadt-

mauern und Wälle doch rein iberisch zu sein. In der untersten Terrasse sind nur kleine und armselige Häuser. Wichtiger sind schon die auf der zweiten Terrasse. Hier stand wahrscheinlich die römische Stadt mit einer Zisterne, mit einem Forum und Thermen. In der obersten Lage fand sich das von Cerralbo sogenannte Prätorium, eine schöne Villa pompejanischen Stils, reich mit bemaltem Stuck verziert. Ein römisches Theater und ein Tempel mit einer aus sechs Säulen bestehenden Vorhalle wurde ebenfalls fixiert. Verschiedenartige Gegenstände sind in den Ruinen gefunden worden. — Der frühere Arbeitsminister Graf von Romanones hat Termes, die tapfere Stadt der Arevaken, bei Tiermes im äußersten Ende der Provinz Soria aufgedeckt, wo sich die Ruinen von Westen nach Osten in einer Länge von über 700 Metern ausdehnen. Eine Wallfahrtskirche zu Tiermes »Nuestra Sennora de Tiermes« steht möglicherweise an Stelle eines alten Tempels. Ruinen eines Theaters, mächtige Thermen, eine Nekropole mit großen Felsengräbern sind bereits gesichtet. Die Einzelfunde, 208 Inventarnummern, sind ohne besondere Bedeutung. — Von größter Wichtigkeit sind die Funde einer Nekropole zu Villaricos, bei der Mündung des Rio Almanzora, auf den Ausläufern der Sierra Almagrera. Die Gräber sind von dem hervorragenden Ingenieur und besten Kenner der spanischen Prähistorie, Louis Siret, in sechs Gruppen eingeteilt, je nach ihren Hauptfunden; diese sind hauptsächlich Straußeneierschalen. Villaricos, das mit dem römischen Baria zu identifizieren ist, ist ursprünglich eine iberische Stadt, in der der punische Einfluß stark eingewirkt hat und sehr lange dauerte. Schöne griechische Vasen, Importware, sind ebenfalls hier gefunden worden. Dann hat Siret ganz in der Nähe zu Herrerias, in nur 3 km Entfernung von Villaricos, phönikische Bergwerke studieren können und für seine Sammlung aus dem Etablissement sowohl wie aus den Nekropolen zahlreiche Gegenstände hervorgeholt. — Eine längere Erörterung fügt Pierre Paris hier noch über die in dem Museum von Saragossa und Barcelona befindlichen iberischen Vasen an, deren Herkunft resp. Fabrikationsort ja zuweilen bestritten wurde. Paris ist der Ansicht, daß alle diese Vasen, in Saragossa wie in Barzelona, dessen Museum von ganz hervorragender Bedeutung ist, spanischen Ursprungs sind.

Aus der römischen Epoche sind verschiedene Inschriften von Paris registriert; die Skulpturen sind selten. Ein Äskulap wurde zu Ampirias gefunden; aus dem antiken Liria stammt eine kleine nachpraxitelische Bronze der halbnackten Aphrodite; eine andere 50 cm große, fast ganz nackte aus Marmor ist zu Tardajos (Burgos) gefunden worden, an der Stätte des alten Deobriga.

Auch für *Portugal* weiß Pierre Paris eine interessante Ausgrabungs- und Publikationstätigkeit zu berichten. Zu Santa Olaya hat Herr Dos Santos Rocha 1908 ausgegraben und dann vorrömische Stationen der Eisenzeit in der Umgebung von Figueira da Foz untersucht. Diese luso-romanische Station hat Töpfereien vom Santa Olaya-Typus, vermischt mit römischen Ziegeln, geboten. — Eine merkwürdige Entdeckung wurde zu Crasto gemacht. Dort fand sich in einer »Deposito negro« genannten Schicht von 50 cm Dichte, 75 m Länge und von 4 zu 12 m wechselnder Breite eine der Santa Olaya-Keramik ähnliche, dann Waffen, Bronze, Fibeln und wenig Eisen, so daß man annehmen darf, daß diese Stätte älter ist als Santa Olaya. Eine Mauer aus großen Rohsteinen, die mit feuchter Erde aneinandergefügt sind, umgibt eine Reihe von zweifellos aus Zweigen hergestellt gewesenen Hütten, die manchmal auch mit einer Tonschicht bedeckt waren. — Zu Lameira Larga wurde ein Grabschatz aus der luso-romanischen Epoche gefunden, worunter Silbervasen und eine Silberschale von ganz außergewöhnlicher Schönheit hervorragen. Die Silberschale ist mit einem ausgezeichneten Relief, die Perseus-Legende darstellend, geschmückt; sie muß aus der augusteischen Zeit stammen. — Verschiedene paläolithische und neolithische Stationen mit interessanten Nekropolen wurden an verschiedenen Stellen entdeckt. Die Funde sind namentlich Vasen in Form eines umgestülpten Hutes mit breitem Rand, der geometrisch verziert ist. Auch ein sehr schönes, protohistorisches Goldgehänge ist zu Estella bei Varzim gefunden worden. — In die Bronzezeit ist ein mit Skulpturen in sehr niederem Relief bedeckter Schieferstein aus Devesa und ein gleicher aus der Umgegend von Panoias de Ourique zu setzen. — Auch die sogenannten Citanias (Cités mortes) sind in die, allerdings etwas spätere Bronzezeit zu setzen. Sie liegen in der Umgebung von Braga und sind durch eine dreifache Umfassungsmauer und Rundhütten charakterisiert. Dort wurden auch bearbeitete und mit Relief dekorierte Steine gefunden, bei denen man an orientalischen Einfluß zuerst gedacht hat. Diese sogenannten Citanias sind bis in die römische Epoche, ja teilweise bis ans Ende des römischen Kaiserreiches bewohnt worden. Neben einheimischer, sehr grober Keramik, in deren Maße sich noch kleine Kiesel und Glimmer-Körner finden, fehlt natürlich auch römische Keramik namentlich der Barro-Sagontino nicht; zahlreiche römische Münzen wurden gefunden, unter anderem ein Schatz von 50 kg Gewicht spätrömischer Kleinbronzen. Ein systematisches Studium der Citanias fehlt noch. — Als die wichtigsten protugiesischen Altertümer werden endlich drei Fragmente alter Steinstatuen bezeichnet, die bei Sántiago de Centufe am rechten Ufer des Rio Luna nicht weit von seinem Einfluß in den Rio Vez gefunden worden sind. Die eine dieser Statuen repräsentierte einen lusitanischen Krieger in kurzer Tunika mit einem ganzen Fransennetz und einem Gürtel. Er trug ein kurzes dolchartiges Schwert und einen Rundschild vor der Brust. Die Statue mag einen vergötterten Lusitanier darstellen; sie stammt wohl aus der römischen Zeit, aber das Kostüm und die Waffen sind archaisch und in der Technik zeigt sich eine sehr alte und durch mehrere Jahrhunderte unveränderte einheimische Kunst.

Aus Frankreich liegt der Bericht von *Étienne Michon*, aus Belgien der von *L. Renard Grenson*, aus der Schweiz der von *Otto Schultheß* vor. Manches

wäre daraus zu bemerken, doch ist nichts von solcher Wichtigkeit, wie das aus den dem eigentlichen Mittelmeer und dem Euxinus näher liegenden Gebieten Berichtete.

In Österreich wurde zu Carnuntum, Lauriacum und namentlich in Pola und Umgebung manches Wichtige geleistet, worüber *Friedrich Löhr* berichtet. Über Ungarn, wo die Ausgrabungen in Dunapentele (Intercisa) noch immer viele Römerfunde liefern, kommen wir nun zum Schluß nach Bulgarien, wo die lokalen archäologischen Vereine sehr erfolgreich gearbeitet haben. Namentlich interessant sind die Arbeiten, die *B. Filow* zu Hissar-Banja, 42 km nördlich von Philippopel, ausgeführt hat, eine Stätte, die sicher in römischer Zeit, aber vielleicht auch schon in hellenistischer besiedelt war. Die gefundenen Münzen reichen von Philipp II. und Alexander bis in das 12. nachchristliche Jahrhundert. Die Festung, die genau untersucht wurde, ist frühbyzantinisch; in Verbindung mit ihr wurde eine Kirche vom Typus der Basilika von S. Clemente im Grundriß erkannt. Der nur um wenige Zentimeter erhöhte Chor war durch eine Schranke von großen Marmorplatten genau wie bei S. Clemente in Rom geschlossen. Von diesen Platten sind 4 vollständig, 4 im Fragment erhalten. — Interessante Grabfunde (griechische Vasen, Bronzen) wurden bei Bedn Jakovo, 20 km südwestlich von Stara Zagora, und ein wertvoller Fund bei Nicolajevo, Regierungsbezirk Pleven, gemacht, der ausschließlich aus goldenen Schmucksachen besteht, die in das 3. Jahrhundert n. Chr. nach den mitgefundenen Münzen zu datieren sind. Endlich sind auch noch bei dem Dorfe Issitlii im Regierungsbezirk Karnobat Bronze- und Eisenteile eines griechisch-thrakischen Wagens gefunden. Zu diesen Teilen gehört auch eine Satyrbüste, die mit dem hinteren Teil an einer runden Stange befestigt war. —

Damit schließen wir diese fast überlang gewordene archäologische Rundreise ab. —

PERSONALIEN

Dem außerordentlichen Professor an der Universität und Direktor des städischen Museums der bildenden Künste in Leipzig, Dr. **Theodor Schreiber**, hat der König von Sachsen den Titel und Rang als Geheimer Hofrat verliehen.

Rudolf Bosselt hat den Ruf als Direktor der Magdeburger Kunstgewerbeschule angenommen. Vor sieben Jahren folgte der durch die Darmstädter Kolonie berühmt Gewordene einem Rufe an die von Peter Behrens geleitete Düsseldorfer Kunstgewerbeschule. War auch sein dortiges Schaffen, was fördernde Aufträge angeht, nicht eben ein gesegnetes, so ist der Künstler in ihm doch stetig gewachsen. Aus Bosselt dem »Plaketten-Künstler« ist mehr und mehr ein großen künstlerischen Problemen nachgehender Plastiker geworden. Am Rheine ist er, der Märker, niemals so recht heimisch geworden; so wenig wie Peter Behrens gelang es auch ihm, den nötigen Kontakt zu finden. Mit aufrichtigem Bedauern lassen ihn die rheinischen Kunstfreunde, zumal die Leute vom »Sonderbund«, nach Norden ziehen und sie wünschen ihm vor allem dies, daß die Verwaltungstätigkeit, zu der ihn vieles berufen erscheinen läßt, ihm genug Muße zur Ausführung der im Tonmodell schlummernden Gestalten- und Formenwelt lassen möge. *C.*

Theodor Brodersen, der Sekretär des deutschen Künstlerbundes, hat vom Großherzog von Hessen den Titel **Hofrat** erhalten. Brodersen hat sich auf den Ausstellungen des Künstlerbundes, noch im letzten Jahre in Darmstadt, in der Aufnahme- und Hängekommission hervorragend betätigt.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die **Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession** ist am 26. November eröffnet worden. Ein frischer Strom künstlerischen Lebens fließt wieder durch die diesmal besonders reiche und interessante Veranstaltung. Neben Liebermann, Slevogt und Corinth fesseln Pascin, Feininger, Kubin, Struck, Kardorff, Brockhusen, Meid, Orlik und andere.

Eine großartigere Kollektion Handzeichnungen Goyas und Constantin Guys' wird man vergeblich zum zweiten Male suchen. Ferdinand Hodler ist ein ganzes Kabinett angewiesen worden. — Wir kommen noch ausführlich auf die Ausstellung zurück.

Köln. Professor Adolf Fischer, der Begründer des bereits im Bau begriffenen **Museums für ostasiatische Kunst** in Köln, hat in einem Raum des Kunstgewerbemuseums eine Teilausstellung von Kunstwerken arrangiert, die er auf seiner kürzlich beendeten, im Auftrage der Stadt Köln unternommenen Expedition nach Ostasien erworben hat. Die geschmackvolle Ausstattung des Raumes und die geschickte Aufstellung der einzelnen Objekte eröffnet günstige Perspektiven für den zukünftigen Museumsbau. Das Kunstgewerbe tritt diesmal gegen Malerei und Plastik zurück, denn das Museum für ostasiatische Kunst wird in erster Linie die große Kunst Ostasiens pflegen. Buddhistische Malereien von hervorragender Schönheit aus dem 8. bis 16. Jahrhundert, zwei Altartüren mit Malereien auf Lackgrund im Takuma-Stil (12. Jahrhundert), Holzstatuen einer Kwannon, eines Amida, einer Miroku Bosatsu, eines Jizo, treffliche Werke aus dem 11. bis 13. Jahrhundert, sowie zwei Holzstatuetten aus dem 6. bis 8. Jahrhundert, von denen eine japanisch, die andere koreanisch ist, geben einen imposanten Begriff von der hohen religiösen Kunst des alten Japan. Eine besondere Überraschung bieten in chinesischen Gräbern gefundene vielfarbige Tonstatuetten aus der Weidynastie (3. bis 6. Jahrhundert) und datierte Steinskulpturen, von denen die früheste, eine polychromierte, aus dem Jahre 167 n. Chr. stammt. Von chinesischen Malereien seien unter anderen hervorgehoben eine großzügige Landschaft im Stile Ma-Yuans, eine Herbstlandschaft von Yang-Shih-Yen (beide 12. Jahrhundert), sowie ein ein historisches Motiv darstellendes Bild im Stil des Kiso-Koten. In Vitrinen bemerkt man ferner No-Masken von packendem Ausdruck, altchinesische in Gräbern gefundene Bronzen aus der Chou- und Handynastie, Töpfereien mit prachtvoller irisierender Patina aus der Handynastie, einige Mingvasen und koreanische Gräberfunde.

Das Kunstgewerbemuseum in Berlin eröffnete am 26. November eine umfangreiche **dänische Ausstellung von Kunstgewerbe und Baukunst.** Sie ist von Kopenhagen aus durch das dortige Museum, den Industrieverein und den Akademischen Architektenverein vorbereitet und zeigt alle Gebiete der heutigen Arbeit einschließlich der Architektur, darunter besonders hervorragende Kunstwerke aus öffentlichem und privatem Besitz, Möbel, Porzellane, Silberarbeiten u. a. Im Lichthof hat der dänische Architekt Brummer für das Ganze die farbige Umrahmung geschaffen; die Aufstellung hat Direktor Hannover vom dä-

nischen Kunstgewerbemuseum geleitet. Die Baukunst füllt die vorderen Säle, die Buchkunst den Ausstellungssaal der Bibliothek. Die eigenartige, neuzeitige dänische Bau- und Handwerkskunst, die einen Ruhmestitel ihres Landes bildet, ist im Auslande noch nie so vollständig und vielseitig vorgeführt worden. Einen ausführlichen Bericht lassen wir folgen.

Die Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe im k. k. öst. Museum für Kunst und Industrie in Wien. Die Jahres-Revue über die Leistungen österreichischer Kunstgewerbe, welche nunmehr in dem so wesentlich vergrößerten Hause des Wiener Museums für Kunst und Industrie alljährlich abgehalten wird, steht unter einem sehr erfreulichen Zeichen.

Museumsleitung und Schule, die unter den früheren Leitern leider eine gewisse Spannung von gegensätzlichen Anschauungen zum Nachteile einer kräftigen Einflußnahme auf den allgemeinen Geschmack aufkommen ließen — treten nunmehr mit sehr genäherten und sich gegenseitig fördernden Tendenzen auf.

Regierungsrat E. v. Leisching, der neue Museumsdirektor, konnte mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln und Räumen auch in diesem Jahre offene Gastfreundschaft den zahlreichen Kräften bezeigen, welche heute das österreichische Kunstgewerbe befruchten. Der neue Direktor der Wiener Kunstgewerbeschule A. Roller kann mit seinem Stabe impulsiver Künstler, unter denen Koloman Moser und Jos. Hoffmann hervorragen und dem sich schon manche jüngere Kraft moderner Schulung angereiht hat, die schönen Früchte sehr konsequenter und fruchtbringender langjähriger Erziehungsarbeit in praktischen Leistungen nachweisen. In ähnlichem Sinne wirkten die Fachschulen in den Kronländern. — Daß sich eine moderne österreichische Note auf sämtlichen Gebieten des Kunstgewerbes langsam aber stetig fortschreitend entwickeln konnte, das beweisen 21 Interieurs, die fast ausschließlich von jüngeren, modern empfindenden und künstlerisch geschulten Kräften entworfen wurden. Viele von ihnen sind Söhne älterer Kunstgewerbetreibender, die nun ihrem arbeitsfreudigen Nachwuchs größeren Spielraum zur Betätigung in erweiterten Betrieben einräumen konnten. Dies allein bedeutet schon einen schönen Erfolg.

Aber auch die zahlreichen und gut gewählten Kollektionen, die Gruppen von Einzelleistungen in gut aneinander gereihten Vitrinen vereinigen, geben eine erfreuliche Übersicht über die Spezialgebiete des Kunstgewerbes.

Sie zeigen, wie in der Keramik, in der Glasarbeit, in der Silber- und Goldschmiedekunst, beim Schmuck, in der Stickerei, Weberei, Teppichknüpferei, im Buchdruck — überall wo anderwärts neues Leben erweckt wurde — auch neue österreichische Kräfte eingreifen.

Das österreichische Kunstgewerbe stand stets im guten Rufe trefflicher technischer Leistungen, aber der konservative Geist, der alle größeren Betriebe beherrschte, hat lange das Eindringen neuen Lebens verhindert.

Es gibt ja Arbeitsgattungen wie jene der reinen Handarbeit auf textilem Gebiet, die Schmuckherstellung in edlen Metallen, die Keramik, wo persönliche künstlerische Betätigung unabhängig von industrieller Ausnützung, von geschäftsmäßiger Verbreitung auftreten konnten. Aber es hatte wenig Wirkung, wenn seltene Kunstausstellungen einzelne kunstgewerbliche Stücke der großen Kunst angliederten.

Nunmehr führen endlich auch große keramische wie textile Werkstätten gute moderne Arbeiten mit ihren geübten Kräften ein. Das moderne Wohnhaus, der öffentliche Raum brauchen so vielfältige Hilfsmittel für die Ausgestaltung von Wand und Decke, für Beleuchtung und Beheizung, an Möbeln, Gefäß und Gerät, daß die zahlreichsten Arbeitsgebiete immerfort neue Kräfte konsumieren.

Und die junge Generation ist ja voll der modernen Entwicklung ergeben. Sie läßt die Saat reifen, welche seit etwa zwei Jahrzehnten angelegt wurde. Die Wiener Ausstellung ist voll erfreulicher Zeichen des glücklichen Aufgehens dieser Saat.

Da sind vor allem in den Interieurs sehr tüchtige Leistungen von einheitlicher Konzeption. Überall ist der bürgerliche Charakter betont; überall die Eignung zu unmittelbarer Verwendung im praktischen Leben vorhanden. Man hat die gebräuchlichsten Raumbildungen, Speisezimmer, Schlafzimmer, Herrenzimmer und Wohnräume für Damen in den äußeren Umgang eines großen Mittelsaals eingebaut, welch letzterer die Vitrinen und Arrangements der keramischen und der Schmuckobjekte enthält.

Die aus den österreichischen Lehranstalten hervorgegangenen jüngeren Kräfte, die Professoren O. Prutscher, Dr. Strnad; die Architekten H. Bolek, H. Vollmer, J. Merkel und andere beherrschen vorwiegend die Entwürfe und eine Reihe tüchtiger Tischler, Tapezierer und Firmen für Innendekoration haben die sachgemäße Ausführung besorgt.

Überall ist der Zweck vor allem im Auge behalten und der Schmuck aus einer guten Materialbehandlung und sachlichen Konstruktion geholt.

Der große Reiz polierter Furniere mit schöner Maserung wie des Tujaholzes oder des Amboins und der geflammten Birke beherrschen in Verbindung mit Adern aus dunklem Material und Intarsiabordüren die flächenhaft behandelten Möbel. Während in anderen Fällen wieder massiv verwendete Hölzer, Eiche, Nuß- und Ebenholz zu kräftigerer Plastik ausgenützt wurden. Geschnitztes Ornament ist nur an konstruktiven Teilen in diskreter Weise verwendet, nie überwuchert es die Fläche oder stört den Aufbau.

In diesen Interieurs finden guter Wandbehang, treffliche Spann- und Möbelstoffe Verwendung, die in österreichischen Webereien erzeugt, nach österreichischen Entwürfen hergestellt sind. Man kann den Bedarf an guten Textilwerken, die der Innenraum braucht, an Teppichen, Decken, gedruckten und gewebten Stoffen durch inländische originelle Erzeugnisse decken, weil die Textilbetriebe überall junge einheimische künstlerische Kräfte heranziehen.

So wird auch alles Gefäß und Gerät, das die Wirtschaft benötigt, in künstlerischem Sinne belebt. Das Porzellan für den einfachen Hausbedarf wie für die Gasttafel wird gut geformt und geschmackvoll geschmückt. Man versteht es nicht nur, gute alte Originalmodelle der Wiener Kaiserlichen Porzellanfabrik durch modernen Dekor für die Verwendung in einem modernen Heim umzugestalten, sondern weiß auch die Gebrauchsformen durch neue Nuancen reizvoll fortzubilden. Die Fachschulen in den Kronländern bereiten die Hilfskräfte vor, indem sie alle Techniken praktisch lehren.

Ebenso sind die alten böhmischen Glaskünste neu belebt worden.

Man hat sich glücklich über die bequeme Nachahmung alter Formen hinaus zu ganz neuen Bildungen aufgeschwungen, die einerseits dem Glasschnitt- und Schliff entgegenkommen und neue Reize abgewinnen, anderseits hat man alle Hilfsmittel des farbigen Überfangs, der Metallreduktion, Bemalung, Ätzung herangezogen, um einer guten Ornamentik Raum zu geben.

Die guten eigenartigen Formen zeigen sich auch im getriebenen Metall, in den Silbergefäßen der Tafel, wie in den Prunkgefäßen für Sportpreise. Während die besonderen Qualitäten der Wiener Schule auf dem Gebiete des Flach-

ornamentes im Schmuck und in dem weiten Gebiete der weiblichen Handarbeit, der Buntstickerei, Perlarbeit, Applikation zur Geltung kommen.

Trefflicher Hängeschmuck und vorzügliche Emailarbeiten auf Kupfer wurden von einigen Damen ausgestellt, unter welchen mehrere auch die Ausführung selbst besorgten.

Hier wären die Namen: Paula Ludwig, Sophie Sander, Mizzi Vogel, Ad. v. Stark, Marg. L'Allemand, L. König zu nennen.

Von den letzteren sind namentlich schöne tieftonige Arbeiten in ungeschliffenem Email (zumeist Zellenschmelz) auf Kupfer in größeren Objekten (Kassetten, Schalen usw.) zu sehen.

Eine Reihe von anderen Damen, von denen sich einige auch schon zu einer Produktivgenossenschaft vereinigt haben, brachte eine große Zahl geschmackvoller, zumeist farbiger Handarbeiten.

Sie schmückten nicht bloß Polster, Decken, Taschen, sondern auch Bestandteile der Kleidung, wie Echarpen, Krägen und anderen Kleiderbesatz mit Werken der Nadel.

Die österreichischen Völker besitzen einen reichen Schatz volkstümlicher Hausindustrien, deren Ausübung nach uralten Gesetzen und Ideen noch vielfach gebräuchlich ist. Hausindustrievereine bemühen sich, diese Arbeiten zu verbreiten und durch Zweiginstitute Aufträge zu vermitteln.

Die Absolventinnen der Kunststickereischulen haben von diesen trefflichen Arbeiten viel gelernt. Sie wenden nun die ausgezeichnete Schulung im farbigen und schwarzweißen Flachornament an, um die mannigfaltigsten Techniken — unter denen auch die Batikkunst nicht vergessen wird — den Bedürfnisse der weiblichen Kleidung, den Anforderungen des Heims an Nadelwerken in moderner und origineller Weise zu entsprechen.

Auch hier ist eine neue Ausbildung und keine Nachahmung zu fühlen. Vielfach ist in Österreich Gelegenheit zur Anknüpfung und Weiterbildung vorhanden. Alte volkstümliche Kunst ist in allen Kronländern und durch Überlieferungen der verschiedensten Volksstämme vorhanden.

Auf vielen Gebieten des Kunstgewerbes ist — ähnlich wie im skandinavischen Norden — auch in Österreich unmittelbarer Anschluß an volkstümliches Kunstgewerbe gefunden worden — ohne daß der durchaus moderne Einschlag in Formgebung und Ornamentik verloren ging. Solches ist insbesondere auf einigen Gebieten der Keramik (wie der Gmundner Keramik, der steirischen und Tiroler Keramik) gelungen. Auch Stickerei, Perlarbeit, Spitzenarbeit sind hier zu nennen.

Überall dort, wo die Hand des Architekten dominiert, wo strenge Zucht, Einpassung in ein großes Ganzes Vorbedingung ist — zeigt sich in den österreichischen Arbeiten ein Zug zur Einfachheit und Sachlichkeit, der eher zu geometrischer Strenge als zu jener spielerischen Ornamentik neigt, die früher in Österreich gepflegt wurde.

So ist namentlich alles, was aus der Schule des Prof. J. Hoffmann hervorging, von strenger Sachlichkeit erfüllt, welche durch höchst charaktervolle Linienführung und ungemein wirksame, auf einfache Gegensätze reduzierte Ornamentik gehoben wird.

Dieser Schule entsprangen zahlreiche tüchtige Mitarbeiter an österreichischen Werkstätten, zahlreiche Lehrkräfte an inländischen und ausländischen Schulen, die so in weite Kreise österreichisches Können tragen.

Anderseits hat die systematische Pflege des Flachornamentes dem Plakat, der Buchillustration, der Schriftbehandlung, besonders aber den bedruckten und gewebten Stoffen eine Fülle neuer und fruchtbarer Anregungen gebracht, die eine ausgeprägte Wiener Note tragen.

Unter dem Namen Wiener Stoffe finden diese reizvollen Erzeugnisse bunter und feingetonter Art weite Verbreitung. Auch der amerikanische Innenraum zieht diese mannigfaltigen und lebendigen Leistungen gerne heran.

Ebenso sind die gebogenen Möbel, die eine ungemein weit verbreitete Verwendung besitzen, durch die Wiener Schule sehr gut entwickelt worden und geben den Beweis, daß auch fabrikmäßige Erzeugnisse durch künstlerischen Einfluß auf ein gutes Niveau gehoben werden können.

So ist es denn auch der wesentlichste und erfreulichste Eindruck der diesjährigen Wiener Kunstgewerbeausstellung die Erkenntnis, daß frische, moderne künstlerische Kräfte alle Gebiete des österreichischen Kunstgewerbes durchdringen und das künstlerische Niveau handwerklicher wie fabriksmäßiger Erzeugnisse zu heben vermögen. Diese Tatsache verdient ernste Aufmerksamkeit und lebhafte Anerkennung. *Hartwig Fischel.*

FUNDE

Ein unbekanntes Werk des Veit Stoß in Wien fand Kurt Rathe in einer Gruppe der hl. Anna selbdritt, die über der Eingangstür der St. Anna-Kirche in einer Nische aufgestellt ist (Kunstgeschichtliches Jahrbuch, herausgegeben von Max Dvorák, Heft III/IV). Die Zuschreibung des bedeutenden Holzbildwerkes an den Nürnberger Bildhauer ist urkundlich nicht zu belegen, auch ist ein persönlicher Aufenthalt in Wien noch nicht nachgewiesen. Wie die beiden jüngst von H. Voß in Florentiner Kirchen aufgefundenen Werke von Veit Stoß ist auch die »hl. Anna selbdritt« in Wien zu seinen Spätwerken zu rechnen. *—n.*

VEREINE

⊙ In der am 11. November stattgefundenen Sitzung der **Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin** sprachen Dr. Harry David über »Dürers Tierdarstellungen« und Dr. Sobotka über »Die Wachsbüste des Museums Wicar zu Lille«. Herr David wies zunächst auf die Tierdarstellungen vor Dürer hin, die wir auf Stichen des Hausbuchmeisters, des Meisters der Spielkarten und anderer meist in legendarischer Gebundenheit finden. Erst Schongauer stellte Tiere um ihrer selbst willen dar, wie die Blätter mit dem Elefanten, Hirsch und Hirschkuh usw. zeigen, und beeinflußte in dieser Richtung auch Dürer. Dieser habe dessen Tierdarstellungen schon in der Werkstätte Wohlgemuts studieren können; denn der Holzschnitt der Erschaffung Adams in der Schedelschen Chronik enthalte beispielsweise eine getreue Kopie des Schongauerschen Hirschpaares. Auch des Israel von Mekenem und Cranachs Blätter mit Tieren müssen ihm bekannt gewesen sein. Der Vergleich von des ersteren Simson der den Löwen bezwingt mit Dürers gleicher Darstellung zeigt dieselbe eigentümliche Komposition, ja sogar denselben anatomischen Fehler, nämlich je zwei Eckzähne im Rachen des Löwen statt eines. Höchstens konnten beide nach einem gemeinsamen dritten Meister gearbeitet haben. Von Cranach sei besonders der Holzschnitt mit dem Büßenden Hieronymus von 1509 in Betracht zu ziehen. Im Jahre vorher rühmte der Rektor der Wittenberger Universität Christian Scheurl in einer Rede Cranach als ausgezeichneten Tierdarsteller. Cranach rückt auf dem genannten Blatt das Tier an erste Stelle. Er hat besonders mit dem Löwenkopf einen eigenen Typus geschaffen, dessen Eindruck sich auch Dürer nicht entziehen konnte. Es zeigt sich deutlich in einer kleinen Federzeichnung zum Sündenfall in der kleinen Passion vom Jahre 1510; ferner im Entwurf zum Grabmal Peter Vischers von 1512. Der Einfluß Cranachs wird sogar noch in einem Stich Wenzel Hollars von 1642 offenbar, der auf dem Blatt Dürer als Pictor bezeichnet, während die Vorlage in Wirklichkeit nach

dem Cranachschen Holzschnitt hergestellt war. Auch das mit Dürer bezeichnete Aquarell eines Löwen von 1521 in der Albertina (Lippmann 567) dürfte kaum von Dürer herrühren. Die Tatzen sind falsch gezeichnet, die Ausführung ist schwerfällig. Das Blatt wurde daher kaum vor der Natur hergestellt. Einzelheiten stimmen mit dem Hollarschen Stich überein. Das Blatt dürfte eine Fälschung sein und eine ähnliche mag auch Hollar vorgelegen haben. Endlich zeigt auch eine Federzeichnung von Hans Baldung Grien aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian den Einfluß des Cranachschen Löwen. Der Vortragende vergleicht ferner Dürers Zeichnung der kämpfenden Tiere vom Jahre 1505 in München mit einem italienischen Stich aus der Sammlung Rotschild-Paris und nimmt an, daß beide auf dieselbe Lionardo-Zeichnung zurückgehen. Den Inhalt der Darstellung bringt er mit den historischen Tierhetzen in Florenz in Zusammenhang. 1505 ist das Jahr der italienischen Reise Dürers und ein entscheidender Wendepunkt im Schaffen des Künstlers. Vor diese Zeit fallen seine besten Tierdarstellungen, die Zeichnung der Madonna mit den Tieren, die Kupferstiche Eustachius, der verlorene Sohn und besonders der Sündenfall. Seit dem italienischen Aufenthalt wendet sich Dürer dem Studium der Proportionen des Menschen und auch der Tiere (Pferde) zu. Der Vortragende zeigt seine Rekonstruktion des von Dürer bei den Pferden angewandten Proportionssystems und weist nach, daß beim Ritter, Tod und Teufel auch die Figur des Reiters in die Konstruktion mit hineinbezogen sei. Das Studium nach dem lebendigen Modell erscheint ihm von jetzt ab überflüssig und dieser Ausfall macht sich in manchen Mängeln der späteren Tierdarstellungen bemerkbar. Erst auf der niederländischen Reise macht er wieder Tierzeichnungen nach Modellen. Dagegen wächst er seit der italienischen Reise als Menschendarsteller. — Herr Fischel wirft ein, daß die Vorlage zu dem genannten italienischen Stich und zur Zeichnung Dürers ein antikes Relief gewesen sein könnte. Der Meister des Stiches sei vielleicht Paolo Ucello und auch Lionardo könnte danach kopiert haben. Erwiesen sei es, daß Lionardo einen Kampf eines Löwen mit einem Drachen nach einem orientalischen Stoff kopiert habe, also nicht immer von der Natur ausging.

Herr Soboka suchte die Entstehung der vielumstrittenen Liller Wachsbüste im Anschluß an Wickhoff ins 17. Jahrhundert und nach Rom zu versetzen und sie einem bestimmten Künstler dieser Epoche zuzuschreiben. Er stellte vorerst die bekannten Schicksale des Werkes dar, welches sich nach dem Tode Wicars in dessen Sammlung vorfand. Wicar, ein geborener Liller, und Schüler Davids hatte einen großen Teil seines Lebens in Italien zugebracht, wo er die Zeichnungen zu dem großen Florentiner Galeriewerk schuf, später als Kommissionär des Directoire tätig war und schließlich in Rom, als Porträtmaler und Sammler von Handzeichnungen nicht unbekannt, sein Leben beschloß. Es erscheint als das wahrscheinlichste, daß er die Büste aus Rom mitgebracht, um so mehr, da von dort auch Gipsabgüsse stammen, welche sich jetzt im Besitz der kgl. Museen in Berlin befinden und den oberen wächsernen Teil des Werkes vor seiner Restaurierung durch Talrich zeigen. Büste und Postament bestehen nämlich aus bemalter Terrakotta, in die der wächserne Kopf eingesetzt ist. Auch dieser ist bemalt — die Haare goldig — (die summarische, unausgeführte Behandlung läßt vielleicht auf Verwendung einer echten Perücke schließen) die Lippen karminrot. Die Augen sind eingesetzte Glaspasten. Diese natürliche Teilung des Materials war mittelbar auch der Anlaß zu den verschiedenartigen Bestimmungen des Werkes, welche der Vortragende vorführt als den unbewußten Ausdruck der Wandlungen im europäischen Geschmack. Die Draperie wurde a priori — wie auch die röm. Gipsabgüsse zeigen — als Werk des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Betrachtung ausgeschaltet und das Werk nach der Reihe als Arbeit aus der Zeit Raffaels, als Werk der Antike, dann als das des Verrocchioschülers Orsino Benintendi, der als Wachsbildner berühmt war, erklärt. Aus der vorsichtigen Bestimmung Wicars wird ein Werk Raffaels selbst gemacht, auch Leonardo wird genannt und schließlich eine novellistische Beziehung zu der berühmten römischen Leiche von 1485 hergestellt, bis Wickhoff nach einer geistreichen Kritik dieser Chronologien, ausgehend von der barocken Draperie und dem Postament, deren Zugehörigkeit zum Wachskopf er vertritt, das Werk in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts in die Nähe Pietro da Cortonas versetzt.

Der Vortragende suchte nun durch Gegenüberstellung mit Werken, der früher in Betracht gezogenen Epochen diese Zuschreibung ins 17. Jahrhundert zu bestärken und hob die barocken Elemente der Büste hervor, die typisch römischen Formen der Draperie, die nur für diese Zeit charakteristische Art des Antikisierens, die sich so sehr von der des 15. Jahrhunderts unterscheidet und erst am Ende des 16. Jahrhunderts in Rom aufkommt. Ferner das raffinierte zum naiven Pathos des 16. Jahrhunderts kontrastierende Sentiment, schließlich auch den eine Auflösung der Oberfläche in farbige Licht- und Schattenwerte anstrebenden plastischen Stil. Er suchte dann die beiden Hauptrichtungen der römischen Kunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu charakterisieren. Der berühmten Frauenbüste Berninis im Bargello — der sog. Costanza Buonarelli — stellte er eine früher fälschlich für die Costanza angesehene auch jetzt noch unter Berninis Namen gehende Büste in Modena entgegen, deren von Berninis leidenschaftlichem bravourösen Stil sehr verschiedene Art er in einer Gruppe von Bronzen wiederfindet, welche dieselben Stimmungswerte und Auffassung, aber auch dieselbe Komposition und sehr verwandte Einzelformen zeigen. Eine dieser kleinen weiblichen Büsten ist eine Paraphrase auf die berühmte Susannenstatue von François Duquesnoy, dem sog. *Fiammingo*, in S. Maria di Loreto in Rom, dessen Stil der Vortragende nun ebenso wie in der Pseudoberninibüste von Modena auch in der Wachsbüste von Lille nachzuweisen sucht.

Er schloß mit einer kurzen Charakteristik dieses Künstlers und seiner bekannteren Hauptwerke und wies schließlich auf das Typische hin, das uns heute veranlaßt, Werke, die früher als Erzeugnisse der klassischen Zeit galten, nun dem lange verkannten Barock zuzuschreiben. Bei der kurz verlaufenden Diskussion tauchte namentlich eine auch von französischen und belgischen Forschern vertretene Ansicht auf, welche das Werk für eine französische Fälschung vom Ende des 18. Jahrhunderts — mit Hinweis auf die Verwandtschaft des Mädchens von Lille etwa mit den Typen des Greuze — erklärt, der Wicar in Rom zum Opfer gefallen sein soll. *D.*

VERMISCHTES

»Paß-Trab-Schritt« überschreibt **Louis Tuaillon** einen wertvollen Aufsatz in der neuen Zeitschrift »Pan« (Berlin, Paul Cassirer, Nr. 2), in der er die von ihm gewählte Gangart des Kaiserpferdes auf der Kölner Rheinbrücke mit Glück zu rechtfertigen sucht. Gegen wen? Ein Anonymus hatte in einem Kölner Lokalblatte einen Angriff veröffentlicht, der im Namen von »alten gedienten Kavalleristen« (in einem anderen hauptstädtischen Falle waren es alte gediente Chirurgen) gegen die »Richtigkeit« der Beinstellung empörten Protest erhob. Nimmt nun auch der Berliner Bildhauer diesen Angriff tragischer, als er es

verdient, so wird man ihm doch für seine ernsthafte Untersuchung eines nicht einfachen künstlerischen Problems zu Dank verpflichtet sein. Das Denkmalpferd ist keineswegs ein Paßgänger, wie jener Kritiker behauptet hatte, sondern der von Tuaillon gewählte Moment ist eine Phase des gewöhnlichen Schrittes. Es ist derselbe Moment, der im Altertum und in der Renaissance, beispielsweise bei den Denkmälern des Gattamelata und des Colleoni, so häufig dargestellt worden ist.

o **Neuß.** Das von keinem Geringeren als *Peter Behrens* erbaute katholische Gesellenhaus, dessen Errichtung in erster Linie dem unermüdlichen Präses des Vereins, Kaplan Geller, zu danken ist, wurde am 19. November durch eine Feier, an der auch der Erbauer teilnahm, dem Gebrauch übergeben. Mit Recht rühmte *Osthaus* in seiner Festrede, man habe den Gesellen das Beste gegeben, was man ihnen hätte geben können, ein Vorbild.

FORSCHUNGEN

In der von Dr. Daniel Greiner redigierten hessischen Zeitschrift »Die Kunst unserer Heimat« (Gießen, Otto Kindt, Heft 5 des IV. Jahrgangs) kommt Dr. Franz Bock auf den Dominikus-Altar des Museums in Darmstadt zurück, den er schon früher im Gegensatz zu H. A. Schmid und anderen Forschern dem **Matthias Grünewald** zugeschrieben hat (»Grünewald im Darmstädter Museum«). Das neu aufgefundene Münchner Universitätsbild der »Verspottung Christi«, das Bock mit der »Gefangennahme Christi« in Darmstadt konfrontiert, scheint ihm seine These zu befestigen. Bei dieser Gelegenheit erfährt man auch, daß der Verfasser die von G. Pauli kürzlich im Berliner »Jahrbuch« veröffentlichten Dürer-Zeichnungen der Veste Koburg, die »Himmelfahrt der Maria Magdalena« und die »Geburt Christi« für Jugendwerke Grünewalds hält. *—n.*

Dem **Fra Vittore Ghislandi** (1655—1743) schreibt L. Campi in Nr. 10 der Rassegna d'Arte das bisher dem Johann Kupetzky zugewiesene Bildnis eines Malers im Kölner Wallraf-Richartz-Museum (Nr. 745) zu. *—n.*

Die unerschöpfliche Bildnissammlung der Bibliothek von Arras hat Grete Ring (Repertorium für Kunstwissenschaft, Heft 5) die Mittel geliefert, ein von Friedländer schon früher dem **Jan Mostaert** zugeschriebenes weibliches Bildnis im Städtischen Museum zu Würzburg zu bestimmen. Es stellte sich, wie aus dem Vergleiche einer bezeichneten Kopie in Arras mit dem Orginale hervorgeht, heraus, daß die Dargestellte Justine van Wassenaer ist, die Gattin des Burggrafen von Leyden Jan Wassenaer, dessen Züge aus einem bedeutenden, gleichfalls von Mostaert stammenden Porträt im Louvre-Museum bekannt sind. Das Würzburger Bildnis ist vermutlich wie jenes um 1516 gemalt; ob es ein Gegenstück ist, erscheint fraglich. *—n.*

Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz behandelt Alfred Stix im Heft III/IV des von Max Dvorák herausgegebenen »Kunstgeschichtlichen Jahrbuches« (Wien, A. Schroll). Der Aufsatz, der im besonderen die Zusammenhänge mit der Naumburger Plastik behandelt, ist eine wertvolle Ergänzung zu Friedrich Backs Buch über die mittelrheinische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts. *—n.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 9. 16. Dezember 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

VON DER GEMÄLDESAMMLUNG IN ATHEN

Der griechische Staat besitzt in Athen eine Anzahl von Gemälden alter und neuer Meister, die von einigen Privatleuten, Xenos, Aweroff und anderen, geschenkt wurden. Die Sammlung ist bisher fast unbekannt geblieben, weil die Bilder nicht zugänglich gemacht werden konnten, und auch nachdem die Pinakothek im Jahre 1901 formell begründet wurde, konnte sie der öffentlichen Benutzung noch nicht übergeben werden. Da aber ein Teil der Kunstwerke von wissenschaftlichem Interesse und künstlerischer Bedeutung ist, möchte ich an dieser Stelle einen kurzen Bericht geben und dann in der »Zeitschrift für bildende Kunst« die wesentlichsten Werke mit Abbildungen publizieren, soweit dies bei dem Mangel an Fachliteratur von hier aus möglich ist.

Abgesehen von einigen hervorragenden byzantinischen Tafelbildern aus dem hohen Mittelalter, die im Historischen und im Nationalmuseum aufbewahrt werden, stehen im Vordergrunde natürlich die italienischen Schulen. Entsprechend der in Griechenland heimischen Kunsttradition spielen hier die Venetianer die Hauptrolle. Ich nenne an erster Stelle zwei Ölgemälde von *Giovanni Battista Tiepolo*. Das eine ist eine zwei Meter breite und anderthalb Meter hohe Darstellung von Rebekka und Elieser, wahrscheinlich zwischen 1735 und 1740 entstanden; sie steht dem Stile der Fresken in der Vilmarana-Villa in San Sebastiano bei Vicenza (1737) nahe. Das andere, eine sehr kräftige, weitgeführte, bildmäßige Studie eines »Christus am Ölberg«, aus der Blüteperiode zwischen 1740 und 1750, erinnert in seiner ganzen Auffassung, Haltung, sowie in der hohen Qualität an die Kreuztragungsstudie für das San Alvise-Fresko, die das Berliner Museum vor vier Jahren in London erworben hat. — Von *Paolo Veronese* ist ein großes, leider sehr übermaltes Stück, »Esther vor Ahasver«, vorhanden, ein Fragment aus einer mächtigen Wandmalerei in Öl. Die Tizianzeit wird durch einige zum Teil sehr gute Repliken der Imperatorenbilder von der Hand Zelottis vertreten, der zu diesen Idealporträten auch eine Reihe weiblicher Gegenstücke geschaffen hat, Kaiserinnen vor römischen Ruinen, in wirkungsvoll dekorativer, aber gediegener Manier. Kunstwissenschaftlich am interessantesten ist vielleicht eine Anbetung der Könige aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, ein Bild, in dem sich Einflüsse von Carpaccio, Giorgione und Cima da Conegliano kreuzen. Leider ist dieses bedeutende Werk in nazarenischer Zeit schändlich übermalt und entstellt worden, so daß man die Hauptgruppe wahrscheinlich ganz preisgeben muß. Das Bild scheint einstmals berühmt gewesen zu sein, es existiert im königlichen Schloß eine Kopie aus dem Jahre 1862.

Von anderen italienischen Schulen sind die Bolognesen mit einigen großdekorativen Arbeiten vertreten, dann die Neapolitaner. Zwei schöne Breitbilder mit Szenen aus der Geschichte Josephs sind dem Luca Giordano zugeschrieben, gehören aber wahrscheinlich einem Anonymus in der Art des »*Meisters des sterbenden Cato*«.

Nächst den Italienern, von denen noch ein Kabinett mit Handzeichnungen von Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts vorhanden ist, spielen die Franzosen des Dix-Huitième eine Rolle, mit zwei prächtigen *Bouchers* (einer Puttenszene und einem feinen kleinen Aktbild), einem Halbakt von *Greuze* und einem Knabenbildnis von *Chardin*. Unter den Franzosen des 19. Jahrhunderts seien drei feine Stilleben von *Fantin-Latour* genannt.

Die von dem verstorbenen Wohltäter Athens, Aweroff, gestiftete Bildersammlung enthält vorzüglich Bilder von modernen griechischen Malern, z. B. ein großfiguriges Genrewerk von *Jakobides* und ein Dutzend Arbeiten von *Nicolaus Gysis* von verschiedener Art und Qualität.

Man sieht an diesem kleinen Register, daß in Athen der Grundstock zu einer Gemäldesammlung vorhanden ist und daß die Stadt eines Tages eine Bildergalerie haben kann. Ob es dahin kommen wird, ist einstweilen zweifelhaft, denn die Gemälde sind einem sicheren Untergang geweiht, wenn sie nicht von ihrem jetzigen Aufenthaltsort entfernt werden.

E. WALDMANN.

MÜNCHENER SOMMER-AUSSTELLUNGEN

Zu den zwei, seit einer Reihe von Jahren üblichen Ausstellungen von Werken bildender Kunst im Glaspalast und im Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz (Sezession) gesellte sich diesen Sommer noch eine dritte, die einstweilen mit höchst prosaischen, für ihren Zweck aber gar nicht ungeeigneten Räumen vorlieb nehmen mußte: die I. Deutsche »Juryfreie« Kunstausstellung im mittleren Pavillon der städtischen

Schrannenhalle. Die in den letzten Jahrzehnten immer mehr angewachsene Künstlerschaft, sowie die dadurch entstandene, weit über allen Bedarf hinausgehende Produktion von Kunstwerken verschiedenster Art und Richtung mußte naturgemäß zu einer immer strengeren Handhabung des Juryrechts führen, so daß die Masse der Zurückgewiesenen in jüngster Zeit bis auf 60 bis 70 Prozent stieg. Bedenkt man jedoch dabei, daß dem schaffenden Künstler — und die Jurys setzen sich fast ausnahmslos aus solchen zusammen — die gerechte Beurteilung eines nicht in seiner Richtung arbeitenden Kollegen oft geradezu unmöglich ist oder doch häufig viel schwerer fällt als dem objektiveren Kunstfreund oder Kunstgelehrten, bedenkt man ferner, welche Rolle Protektion, Freundschaft oder Verwandtschaft bei der Auslese der Kunstwerke spielen können, so ist es leicht erklärlich, daß mit dem wirklich Minderwertigen auch manches Gute, sogar Bedeutende abgelehnt werden kann; wie wir ja wissen, daß gerade die besten Bilder heute allgemein anerkannter Meister in einer ihrem Schaffen noch fremd gewesenen Zeit eine derartige Behandlung erfahren haben, so ist es auch weiterhin erklärlich, daß die große Menge der — sei es mit Recht oder Unrecht — Zurückgewiesenen bestrebt sein wird, auf einem anderen Wege zu Worte zu kommen, und als Resultat dieser Bestrebungen ergibt sich uns die Einführung »Juryfreier« Ausstellungen. Es ist nun die Frage: Geben diese jurylosen Ausstellungen einer im Verborgenen blühenden, großen Begabung wirklich unter allen Umständen Gelegenheit, ans Tageslicht zu treten und gesehen zu werden, geben sie uns die Möglichkeit, den kommenden Böcklin, Courbet oder Manet in ihren Sälen zu entdecken? Die Bestimmung, alles aufzunehmen, was der Ausstellungsleitung an Bildern, Plastiken usw. eingesandt wird, hat sicher einige Vorzüge, sie hat aber auch ganz bedeutende Schattenseiten und vor allem ist bei der hier besprochenen Münchner Veranstaltung nicht außer acht zu lassen, daß jeder Aussteller eine ziemliche Summe Geldes zur Deckung der allgemeinen Kosten zahlen mußte, wodurch Künstler, die in drückenden Verhältnissen leben, schon von vornherein von der Beteiligung ausgeschlossen waren. Da die Begabung aber bekanntlich sich nicht an materiell günstige Verhältnisse bindet, so ist es klar, daß hier noch ein den Tendenzen der ganzen Veranstaltung widersprechender Mißstand von großer Wichtigkeit vorliegt, den auf die Seite zu räumen eine erste Pflicht wäre. Gleichwohl mag es nicht ausgeschlossen sein, daß man einmal in einer derartigen Ausstellung auf Werke eines bisher unbekannten Talentes stößt, obschon ich aus verschiedenen Gründen keine allzu hohen Hoffnungen darauf setzen möchte. Der Eindruck der heurigen Ausstellung war jedenfalls kein sehr günstiger, er war ungefähr so oder vielleicht noch etwas schlechter, als man ihn bei Erwägung der gegebenen Voraussetzungen erwarten konnte. Es fand sich wenig Erfreuliches, was eine starke und eigene Empfindung aufgewiesen hätte. Vieles hätte ebenso im Glaspalast oder unter der großen Bildermasse am Lehrter Bahnhof hängen können, ohne durch besondere Schwächen oder Vorzüge aus seiner Umgebung herauszufallen, anderes hingegen stand derart unter dem gewohnten Mittelmaß heutiger Malerei, daß seine Ablehnung durch die Jury einer größeren Ausstellung nur zu billigen gewesen wäre. Wer diese Räume etwa in der verwegenen Hoffnung, hier eine ungekannte Größe, den kommenden Messias der Malerei zu entdecken, besucht hat, wird etwas deprimiert den Heimweg angetreten haben und vielleicht reumütig zu der in letzter Zeit öfters geschmähten Sezession zurückgekehrt sein. Und vergleicht man diese und die Ausstellung im Glaspalast mit der »Juryfreien«, so wird man zu dem Schluß kommen, daß die »Juryfreie« als etwas für sich allein Stehendes wohl ihre Berechtigung hat und auch weiterhin fortbestehen mag, daß es aber ein Unding wäre, ihr Prinzip, wie das schon verlangt wurde, auf alle Kunstausstellungen ausdehnen zu wollen, denn man kann im Gegenteil nur wünschen, daß die Juroren mit immer größerer Strenge vorgehen und unerbittlich Schwaches und Minderwertiges ausscheiden mögen, selbst wenn dadurch auch einmal aus den zu Anfang angeführten Gründen Mißgriffe einem verkannten qualitätvollen Werke gegenüber nicht ausgeschlossen sind. Nur so wird sich eine Hebung des allgemeinen Ausstellungsniveaus erzielen, eine Vereinheitlichung des Gesamtbildes und Eindrucks einer Ausstellung ermöglichen lassen.

* *
*

Am nächsten kommt diesen Forderungen immer noch die Sezession. Wenn ich eben andeutete, daß auch sie manch scharfe Kritik aus dem Munde ihrer Besucher erfährt, so liegt die Schuld nicht allein an ihr, sondern zu einem großen Teil an den Besuchern selbst, die mit Erwartungen kommen, welche sich bei etwas logischer Überlegung von selbst verbieten würden, deren Erfüllung also von vornherein ausgeschlossen erscheinen muß. Es ist immer zu bedenken, daß das Bedeutende, in der Kunst sowohl, wie in der Wissenschaft, wie überhaupt in allen Äußerungen des menschlichen Schaffens und Handelns die Ausnahme bildet, die Regel hingegen das Mittelmäßige, mit kleinen Schwankungen nach oben, mit großen nach unten. Warum also von einer Ausstellung erwarten, daß sie eine große Anzahl *über* dem Mittelmaß stehender Werke enthalte, warum von ihr — da sie doch auch eine Art Markt bildet und geschäftlichen Interessen dient — eine Fülle von Kunstgenuß verlangen, wie ihn nur die sich ganz anders charakterisierende, eine Auswahl des Besten in sich vereinigende Galerie bieten kann. Hält man sich dies vor Augen, so wird man in vielen Fällen zu einem milderen Urteil kommen, zumal wenn man erkennt, daß bei einer ziemlichen Anzahl der ausstellenden Künstler, wenn auch keine überragende Begabung, so doch ein wirklich ehrliches Streben vorhanden ist.

So war auch der Gesamteindruck der Sezession der eines ziemlich guten Durchschnitts mit einigen wenigen darüber stehenden Persönlichkeiten, von denen

eine leider schon dem Totenreich angehört, Wilhelm Leibl. Von ihm sah man ein im Verein mit dem Freunde Sperl bereits 1885 gemaltes Bildchen (ein Obstgarten mit im Gras sitzenden Bauernmädchen, das Ganze in abendlicher Dämmerstimmung), das sich in seiner außerordentlich feinen Empfindung, den dunklen, tonigen Farben der wohl größtenteils von Sperl herrührenden Landschaft, nicht minder in der ganzen Zeichnung als das bedeutendste Stück der ganzen Ausstellung darstellte. Von den weiteren zahlreich vertretenen Landschaftern hatte Karl Haider einen seiner stillen ruhigen Fernblicke in die bayerischen Vorberge ausgestellt, der jedoch nicht zu seinen größten gehört, wenngleich er an Innerlichkeit immer noch über vielen anderen steht und in einzelnen Partien, wie dem zartblauen Gebirge im Hintergrunde große Schönheiten aufweist. Es scheint mir ein Fehler in der kompositionellen Anlage zu sein, daß er die dunklen Wolken auf dieselbe Seite verlegte wie die Hauptmasse der gleichfalls dunklen Wälder, wodurch das Gleichgewicht gestört und im Verein mit der etwas flauen Farbengebung ein gewisses Unbehagen erweckt wird, das keine volle Befriedigung aufkommen läßt. Von Richard Kaisers Landschaften war unstreitig die mit dem Blick auf den Chiemsee und die Fraueninsel mit den dahinter liegenden Bergen die beste. Sie enthält farbig sehr viel Schönes, namentlich das Grau und Grün im rechten Vordergrund, leidet aber unter der Luftleere über dem See und unter der mangelnden Einheitlichkeit. So scheint die Insel in einer ganz anderen Ebene zu liegen wie die übrige Landschaft, sie schwebt gleichsam über dem Wasserspiegel, auch tritt die für Kaiser charakteristische Malweise manchmal zu stark hervor. Gleichwohl ist in dem Bild soviel Gutes, daß man seine Freude daran haben konnte. Toobys Landschaften waren kräftig in der Farbe, neigen aber in neuerer Zeit zu einer gewissen Derbheit und stärkeren Vernachlässigung des Formalen. Ein größeres und ausgeführtes Bild, zwei Pferde im Stall, von denen namentlich der Schimmel in leuchtenden Tönen vorzüglich gemalt ist, gab einen guten Begriff von seinem hervorragenden Können. Ehrliche, ernste Landschaften zeigten auch Hans Roßmann, Wilhelm Ludwig Lehmann mit einer »Föhnstimmung« und Meyer-Basel mit einem »Waldrand bei Seefeld«. Auch Richard Pietschs Arbeiten entbehrten nicht einer gewissen Qualität, ohne aber recht befriedigen zu können. Ein Studienkopf und eine für die neue Pinakothek erworbene Freilichtstudie von der Hand Uhdes gehörten mit zu den bedeutenderen Bildern der Ausstellung, eine weitere Freilichtstudie desselben Künstlers fiel jedoch ziemlich ab. Unter den Bildnissen fand sich ein fein empfundenes Werk des Deutsch-Ungarn Fritz Strobentz, ein in herbstlicher Landschaft stehendes Bauernmädchen, das gleichfalls für die neue Pinakothek erworben wurde. Wenig erfreulich aber war das Porträt einer Baronin v. W. von Albert von Keller, dessen Kunst auch in der Farbe ihre früher gehabten Werte verliert. Auch Sambergers in ihren Stärken und Schwächen sich immer ziemlich gleichbleibende Porträts hinterließen mir keinen tieferen Eindruck. Hingegen erhob sich das in dunklen Tönen gehaltene Bild einer alten Florentinerin von dem Spanier Valentin Zubiaurre nicht unbeträchtlich über den allgemeinen Durchschnitt und ebenso gehörte ein in der Farbe entfernt an den längst verstorbenen Victor Müller erinnernder Studienkopf von V. Thomas zu den besseren Arbeiten.

Einiges Wertvolle war auch unter der Plastik zu finden, die nur leider in München wie überall vom Publikum noch etwas stiefmütterlich behandelt wird. Ausgesprochen feines Empfinden besitzt Hermann Lang, von dessen drei Reliefs wohl das Porträt eines jungen Mädchens am höchsten stand. Auch die beiden Bronzebildnisse ragten über das allgemeine Niveau moderner Bildhauerei hervor, doch wiesen sie verschiedentlich Mängel in der Ausführung auf, wie sie von einem Künstler vom Rang Langs sicher vermieden werden könnten. Gute Arbeiten zeigten weiter Ulfert Janssen, Heinrich Jobst und Charles Jaeckle, der in seiner in breiten Formen angelegten Porträtbüste auch das Psychische gut zum Ausdruck zu bringen wußte, ferner Ernst Geiger mit einem Bergsteiger, Georg Schreyögg mit einem David und Hans Schwegerle mit der Büste eines Dr. Glöckner. Unangenehm aber fielen mir Arbeiten C. A. Bermanns auf, der namentlich in dem Bildnis Adolf Oberländers ein recht unglückliches Werk geschaffen hat, das weder von der Persönlichkeit noch von der äußeren Erscheinung des Dargestellten einen Begriff gibt.

Wenn ich mich nun noch mit einigen Worten der Ausstellung im Glaspalast zuwende, so muß ich leider gestehen, daß dies weniger einem innern Bedürfnis als vielmehr dem Wunsch entspringt, einen einigermaßen vollständigen Bericht über die verflossenen Münchner Sommerausstellungen zu geben. Die Forderung, die ich vorhin aufstellte, möglichste Strenge der Juroren allen schwachen und minderwertigen Werken gegenüber, dürfte gerade bei den Veranstaltungen der Münchner Künstlergenossenschaft beachtet werden, soll es in Zukunft gelingen, deren Gesamtbild auf einen etwas höheren Durchschnitt zu heben, denn heute führen dieselben noch eine solche Menge mit Kunst in wirklich nur äußerlichem Zusammenhang stehenden Ballastes mit sich, daß der Besucher durch die Überzahl des Geschauten bald ermüdet, auch für das spärliche Gute nicht mehr aufnahmefähig ist und die Ausstellung mit einem womöglich noch ungünstigeren Urteil verläßt, als es tatsächlich verdient wäre.

Die diesjährige Ausstellung brachte außer den üblichen Einzelwerken auch vier größere Kollektionen, die den Ateliers der Maler Ludwig von Löfftz, Philipp Röth, Hermann Kaulbach † und des Bildhauers Anton Heß † entstammten und von denen die Kollektion Löfftz als die bedeutendste erschien. Sie enthielt in der Mehrzahl Landschaften und Interieurs und zeigte den Künstler von einer wesentlich sympathischeren Seite als die großen Bilder idealen Inhalts, wie der dem bekannten antiken Relief nachempfundene

Orpheus der Neuen Pinakothek. Die vielfach dunkel gehaltenen Farben waren harmonisch im Zusammenklang, die Stimmung der Landschaften verriet ein feineres Empfinden, wenn auch nicht große Kraft, und in den Interieurs fanden sich malerisch bedeutende Schönheiten, worunter mir namentlich ein zartes Grau und Braun in einzelnen Stücken auffiel. Drei dieser Arbeiten hat der Staat für die Neue Pinakothek erworben und hiermit eine gute Wahl getroffen, denn dieselben gehörten wirklich zum Besten, was in dem kleinen Saal zu sehen war. Weniger günstig war der Eindruck, den Löfftz' Zeichnungen hinterließen. Denn hier fanden sich neben einigen guten Landschaftsskizzen auch Studienköpfe, denen eine gewisse Flauheit und Kraftlosigkeit nicht abzusprechen war, denen das Ursprüngliche eines gesund und tief empfindenden Künstlers fehlte. Philipp Röth, von dem in der Mehrzahl Zeichnungen ausgestellt waren, ist ein sorgfältig arbeitender Landschafter, dem allein schon die Wahl hübscher und gefälliger Motive immer die Gunst eines größeren Publikums sichern wird. Aus manchem seiner Blätter spricht eine stille, feine Natur, die sich aber nie zu einer bedeutenden künstlerischen Individualität entwickelt hat. Die Bilder, Studien und Zeichnungen, die man zum Gedächtnis des im vorigen Jahre verstorbenen Hermann Kaulbach in zwei Sälen vereinigt hatte, enthielten ein hübsches Interieur aus dem Franziskanerkloster in Bozen, sowie einige gute Studienköpfe. Was man aber an großen historischen und religiösen Darstellungen, an Kinderbildern und Genreszenen zur Ausstellung gebracht hatte, gehörte größtenteils einer Richtung an, wie sie heute nur mehr einige bekannte Familienzeitschriften kultivieren, wie sie aber von jedem wirklich Kunstsinnigen abgelehnt werden dürfte. Und ziemlich auf gleicher Stufe bewegen sich die Arbeiten des ebenfalls im letzten Jahre verstorbenen Bildhauers Anton Heß. Außer einer guten Statuette König Ludwigs I. und einigen Porträtbüsten, fast durchweg Werke ohne tieferen Gehalt, deren oberflächliche Hübschheit den Mangel an wirklich künstlerischem Empfinden um so mehr verspüren läßt. Ein paar erfreuliche Arbeiten waren aber unter den Plastiken der allgemeinen Ausstellung, von denen ich zwei Büsten Curt Siegels erwähne — namentlich die Herrenbüste in Granit verdiente Beachtung — und eine Eichenholzbüste von Hans Frey. Auch ein sitzendes nacktes Mädchen von Johannes Hirt war gut empfunden in der Haltung. Aus der großen Menge der den verschiedensten Korporationen und Richtungen angehörenden Maler seien, da ein genaues Eingehen auf Gruppen, Länder usw. im Rahmen dieses Berichtes nicht möglich ist, nur einige wenige genannt, deren Werke durch irgendwelche Qualitäten aus dem übrigen Leinwandmeer hervorragten. Walter Thor hatte eine Anzahl recht tüchtiger Porträts ausgestellt, von denen besonders das Doppelbildnis eines Herrn und einer Dame durch seine gewählten Farben und seinen soliden, ernsten Charakter auffiel. Der gleichfalls zur Luitpoldgruppe gehörende E. Gabelsberger verriet in einer Schneelandschaft »Föhnstimmung in den Bergen« ein Talent, dem man ein Weiterschreiten auf diesem Weg wünschen kann, und Otto Gampert hat in seinem »Herbstabend bei Ebersberg« eine gediegene Landschaft geschaffen, die vorteilhaft von ähnlichen Darstellungen der heutigen Malerei absticht. Dem Weggenossen Hans Thomas und E. Lugos, Albert Lang, ist von seinen drei ausgestellten Bildern ein Damenbildnis am besten gelungen, während Hans Thoma selbst in dem »Bildnis mit dem Erikastrauß«, das schon von der vorjährigen Karlsruher Thomaausstellung her bekannt ist, und mit einer großen Frühlingslandschaft würdig vertreten war. Von den Bildern, die das Künstlerehepaar Trübner ausgestellt hatte, gebührte der Preis fast dem weiblichen Teil, während der männliche eher etwas enttäuschte. Sonst war in der badischen Gruppe noch manches Gute zu sehen, wozu man auch den »Obstgarten« des Karlsruhers Otto Leiber rechnen darf. Ein sympathisches Frauenporträt konnte man auch von Rich. Birnstengel kennen lernen, der in einfacher Malweise, aber mit Empfindung die Züge der eigenen Mutter auf der Leinwand festgehalten hat. Aus der Menge der übrigen Aussteller seien zum Schluß noch die Arbeiten von W. Kreling, Josua von Gietl, Hans von Bartels, O. Lynch of Town, Blos, Claus Bergen, Sieck und Egger-Lienz genannt. *B.*

NEKROLOGE

Ludwig Knaus †. Mit den höchsten Ehren eines großen Würdenträgers der Kunst und unter einer Anteilnahme der Bevölkerung, wie sie selten dem Hingang eines deutschen Malers begegnete, ward am 11. Dezember, vier Tage nach seinem Tode, *Ludwig Knaus* in Berlin zu Grabe getragen. Als vor zwei Monaten, am 5. Oktober, sein 81. Geburtstag gefeiert wurde, galten die Glückwünsche noch einem ungebeugten alten Herrn von militärischer Straffheit. Und bis zuletzt war er an der Arbeit. Zu der Ausstellung ihrer Mitglieder, welche die Berliner Akademie für den Anfang des Jahres 1911 vorbereitete, meldete er noch drei neue Werke an, von denen eins noch unvollendet, aber bald fertiggestellt sei. Am Tage vor seinem Hingang hatte er noch an ein Bildnis die letzte Hand gelegt. Und noch am Morgen des Tages, dessen Abend er nicht mehr erleben sollte, stand er an der Staffelei; am Nachmittage dann, als er im Kreise der Seinen in seinem schönen Hause in der Hildebrandstraße am Tiergarten, das er zu einem kleinen Museum feiner Altniederländer gemacht hatte, Gäste erwartete, raffte ihn ein schneller, sanfter Tod dahin.

Als vorm Jahre Knaus' 80. Geburtstag festlich begangen wurde, sprach er selbst in öffentlichem Dank, sehr rührend, sein freudiges Staunen über die Ehrungen aus, die man ihm dargebracht, und fügte hinzu, sein Wirken »liege schon so lange zurück, daß er sich nicht gewundert hätte, wenn er längst vergessen wäre«. Es war die ungekünstelte Bescheidenheit eines schlichten, großen Menschen, die sich in diesen ehrlichen Worten aussprach. Wohl hatte auch Knaus vor Jahr und Tag eine Zeitlang an den modernen Kunstkämpfen teilgenommen, die gerade ihn so ungerecht zurückdrängten. Aber nun hatte er längst seinen Frieden mit der Welt und der Zeit gemacht, die völlig andere Wege ging, als er sie einst beschritten. Und auch die Zeit fand sich wieder zu ihm zurück, und auf die respektlose Unterschätzung seines Lebenswerkes, die

der Rückschlag gegen die Tyrannis der Genremalerei mit sich gebracht hatte, folgte ein neues Erkennen der unvergänglichen Werte, die seine Kunst repräsentiert. Es war so weit gekommen, daß man auch in seinen vorzüglichsten Werken, die eine beispiellose internationale Volkstümlichkeit erlangt hatten, viel zu einseitig auf die Mängel achtete, die ihnen gewiß anhaften, und zu wenig auf das Positive, das in ihnen steckt. Zu sehr auf das oft gar zu absichtliche, überdeutliche, unterstrichene Arrangement, und zu wenig auf die Subtilität ihrer Tonmalerei, auf die Schärfe und Treue der Naturbeobachtung. Heute aber sind wir und künftig bleiben wir uns dessen bewußt, daß niemals mehr vergessen werden kann, was »Louis« Knaus, wie man ihn jahrzehntelang am liebsten nannte, einst dazu beigetragen hat, das malerische Handwerk, den Farbengeschmack, Sinn und Verständnis für koloristische Qualität, für verfeinerte künstlerische Arbeit, für geschlossene Bildwirkung zu heben. Im Grunde freilich verehren wir ihn heute um anderer Eigenschaften willen als die früheren Generationen. Um 1860 liebte man vor allem sein großes Erzählertalent, die Virtuosität und den leisen Sarkasmus seiner charakterisierenden Kleinzüge, also das Literarische seiner Kunst. Um 1910 denkt man zunächst an den Geschmack und die Delikatesse seiner Malerei in ihrer besten Zeit.

Auch Knaus gehörte zu den Vorkämpfern des Realismus in der deutschen Kunst. Zu der Zeit, da, seit 1843, Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten den Stoffkreis der Anschauungen und Interessen in den Kreisen der Bildung erweiterten, griff auch er beherzt in das Leben des Volkes, und von Düsseldorf aus, wo zwar Wilhelm Sohn ihn förderte, doch Wilhelm von Schadow ihn hemmte, ging er aufs Land, gleichfalls nach dem Schwarzwald, und nach der Schwalm in Kurhessen, wo ihm namentlich das Dorf Willinghausen für malerische Trachten, interessante Sitten und Gebräuche eine Fülle von Anregungen bot. Die dortigen Studien führten zu den ersten bedeutenden Werken, zu dem »Leichenbegängnis« von 1850 und den »Spielern« des nächsten Jahres, die noch heute in der städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf hängen, ein Bild, dessen feine Behandlung des Helldunkels und dessen Einheit im malerischen Ausdruck allgemeines Entzücken erweckte, als es vor elf Jahren in der akademischen Berliner Ausstellung zu Knaus' 70. Geburtstag wieder auftauchte. Dann kamen die Pariser Jahre, 1852—1860, in denen Knaus sich, wie kaum ein Deutscher je zuvor, zwei Mächte gewann: die französische Kritik und den amerikanischen Markt. Sie machten seinen Ruhm und seine materiellen Erfolge. Die »Goldene Hochzeit« wurde gemalt (1858), die »Taufe« (1859), der »Auszug zum Tanz«. Die »Promenade« von 1855 ward für das Luxembourg-Museum angekauft. Eine ganze Schar französischer Maler folgte seiner ländlichen Genremalerei, an der Spitze Gustave Brion, ein Verwandter der Friederike von Sesenheim, mit seiner elsässischen Gefolgschaft. Fünf Jahre Berlin, von 1861—66, brachten die »Kartenspielenden Schusterjungen«, die »Passeyrer Raufer«, die »Brautschau«, »Hoheit auf Reisen« und die kostbaren »Damenbrettspieler«. Der folgende Aufenthalt in Düsseldorf das Rokoko-»Kinderfest« der Nationalgalerie und das »Leichenbegängnis«. Das Jahr 1874 rief Knaus dann nach Berlin an die Spitze eines akademischen Meisterateliers, und mit dem eisernen Fleiß der Genies teilte er fortan seine Zeit zwischen Lehren und Schaffen. Sein Ruhm wuchs, alle Ehren der Welt häuften sich auf ihn, aber die scharfe Berliner Luft war vielleicht seiner von Hause aus schon sehr intellektuellen Begabung nicht nützlich, und die große Kraft jener älteren Epochen kehrte seiner Produktion nicht wieder. Doch was sie einst an Werken hervorgebracht, ist großartig genug, um ihrem Schöpfer die Unsterblichkeit zu sichern. *M. O.*

† Am Samstag, den 3. Dezember verschied in München der bekannte Maler und Akademie-Professor **Ludwig von Loefftz.** 1845 als Sohn eines Tapetenfabrikanten in Darmstadt geboren, sollte er eigentlich dem Beruf seines Vaters folgen, konnte aber schließlich doch seinen Willen, Künstler zu werden, durchsetzen. Nach einem Besuche der heimatlichen Kunstschule wandte er sich 1869 der Kunstschule in Nürnberg zu, wo er Schüler von Kreling und Raupp wurde, ging dann 1870 an die Münchner Akademie zu Wilhelm von Dietz und trat 1872 zum erstenmal mit einem Bild: »Der Trödelmarkt« vor die Öffentlichkeit. Schon 1873 als Hilfslehrer an der Münchner Akademie tätig, übernahm er 1880 als Professor eine Malklasse und versah auch später einige Jahre das Amt des Direktors. Trotzdem sich sein Ruf an die großen Bilder wie die »Pietà« und den »Orpheus« in der neuen Pinakothek, die »Himmelfahrt Mariä« im Dome zu Freising knüpft, haben wir sein Bestes und Eigenstes in den stimmungsvollen Landschaften und Interieurs kleineren Formates zu sehen, wie man sie heuer im Glaspalast in einer Kollektivausstellung kennen lernen konnte. Löfftz war eine feine Natur und aus allen seinen Bildern spricht künstlerischer Ernst und Ehrlichkeit. Auch als Lehrer hatte er einen guten Namen.

Jean Robie, der Doyen der belgischen Künstlerschaft, starb im Alter von 89 Jahren in Brüssel. Seine Werke sind in den Galerien und Museen Belgiens, Hollands, Frankreichs, Rußlands verstreut; deren größte Zahl aber besitzen England und Amerika. Das Brüsseler Museum beherbergt ein halbes Dutzend seiner Gemälde: »Die Weintrauben«, »Der Sommer«, »Brand in den Dschungeln« und andere. Robie war auch literarisch tätig. Er besaß auch den österreichischen Franz Josephs-Orden. *A. R.*

PERSONALIEN

Geheimrat Professor **Max Klinger** in Leipzig und Professor **Leo Samberger** in München sind vom Prinzregenten von Bayern zu Rittern des Maximiliansordens ernannt worden. Ferner wurde nach Antrag des Ordenskapitels an Stelle des verstorbenen Professors Rudolf v. Seitz der Professor **Franz Ritter v. Stuck** Mitglied des Kapitels des Maximiliansordens für Wissenschaft und Kunst.

Heinrich Wieynk ist vom Magistrat der Stadt Charlottenburg zum hauptamtlichen Lehrer an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule ernannt worden. Er wird hier die Klasse für Buchgewerbe und Fläche leiten. Heinrich Wieynk, der aus Barmen stammt, ein Schüler der Berliner Kunstgewerbeschule, ist besonders auf dem Gebiete des Buchschmucks mit hervorragenden Arbeiten tätig gewesen. Auch die Berliner Museen haben ihn zum Zwecke buchkünstlerischer Arbeiten mehrfach für ihre Veröffentlichungen herangezogen.

VERMISCHTES

Jean Delville, einer der besten dekorativen Maler Belgiens, dessen »Schule des Plato«, wie gemeldet, jüngst vom Pariser Luxembourg-Museum angekauft wurde, erhielt vom Minister der Schönen Künste den Auftrag, den berühmten Justizpalast Brüssels mit Fresken zu versehen. Der Künstler hat bereits mit der Ausarbeitung des Mittelfeldes, »Die ideale Gerechtigkeit« darstellend, begonnen. *A. R.*

WETTBEWERBE

Für einen **Duve-Brunnen** auf dem Neustädter Markte zu **Hannover** war ein **Wettbewerb** ausgeschrieben, zu dem 26 Arbeiten eingelaufen sind. Das Preisgericht fällte die originelle Entscheidung, daß es den ersten und die beiden zweiten Preise, die allein zur Verteilung kamen, den drei Modellen des Bildhauers *Georg Herting in Hannover* zusprach. Der Künstler, von dem auch ein kürzlich im Maschpark aufgestelltes Denkmal herrührt, hat die einfache, auf zwei Becken aufstrebende Brunnensäule mit einem Kranze füllhorntragender Putten umgeben und mit einem Sämann bekrönt. Dieser soll die fortkeimende Segensaussaat des großen Wohltäters verkörpern. Alle anderen Konkurrenten gingen leer aus.

FUNDE

In der **Nikolaikirche zu Leipzig** hat der schwedische Kulturhistoriker *F. Lindberg* gelegentlich seiner Forschungen nach gewissen Grabdenkmalen eine ganz außerordentlich schöne mittelalterliche Skulptur eines **Schmerzensmannes** entdeckt, die, abgesehen von ihrem hohen künstlerischen Schönheitswerte auch kunsthistorisch sehr bemerkenswert ist. Herr Lindberg wird im nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« seinen Fund mit Abbildungen selbst veröffentlichen.

AUSSTELLUNGEN

o **Düsseldorf.** In der Kunsthalle bewies eine liebevoll ausgewählte **Eugen Kampf-Ausstellung,** daß dieser jüngst etwas ins Hintertreffen geratene Künstler eine neue Phase seiner künstlerischen Entwickelung angetreten hat. Es will nicht so viel bedeuten, daß Kampf den Stoffkreis erweitert und gelegentlich die niederrheinische Tiefebene mit den Savoyischen Bergen vertauscht hat: daß die früher oft etwas schwere und dumpfe Farbe aufgelockert erscheint und eine atmosphärische Stimmung mit rein künstlerischen Mitteln, oft überraschend duftig, festgehalten wird, muß als ein entschiedener Fortschritt angesehen werden. Das höchst geschmackvoll gemalte Interieur mit der großen grünen Vase vor der hellen Wand zeigt den Künstler von einer ganz neuen Seite.

Eine **Ausstellung altspanischer Gemälde in München** wird demnächst in der *Galerie Heinemann* eröffnet werden. Es handelt sich um eine kleine, aber sehr gewählte Schau von Stücken aus spanischem, französischem und deutschem Privatbesitz, die unter sehr sachverständigem kunsthistorischem Beirat ausgewählt worden sind.

Nahl-Ausstellung im Kunstverein in Cassel. Aus dem Bestreben heraus, auf die noch vielfach im Privatbesitz erhaltenen Reste der Kunst der Vergangenheit die Aufmerksamkeit zu lenken und das Interesse dafür zu beleben, ging der Plan hervor, im hiesigen Kunstverein die Ausstellungen von Schöpfungen der Gegenwart einmal mit einer Vorführung von Werken einer früheren Epoche abwechseln zu lassen. Den Anfang machte die Nahl-Ausstellung, die im Laufe des Monats November stattgefunden hat. Nicht weniger als fünf Generationen hindurch hat diese Familie Künstler erzeugt, von denen vier ein mehr als lokales Interesse innerhalb der deutschen Kunst beanspruchen dürfen. War der Stammvater, der Holzschnitzer *Matthias Nahl* aus Ansbach, wohl mehr Kunsthandwerker, so darf sein Sohn *Johann Samuel Nahl* (geb. 1664) als Mitarbeiter Schlüters auf Beachtung rechnen. Dessen Sohn *Johann August*, zu Berlin 1710 geboren, dann in der Schweiz tätig, wo er das in seiner Zeit gefeierte Grabmal der Madame Langhans in Hindelbank schuf, wurde 1755 durch den Landgrafen Wilhelm VIII. — den Begründer der Casseler Galerie — nach Cassel berufen und 1777 zum Direktor der neugegründeten Kunstakademie ernannt. Zeigt er sich in seinen Kompositionen stark vom Zeitstil befangen, so ist doch sein Standbild Friedrichs II. auf dem nach diesem Fürsten benannten Platz in Cassel, von dem der Entwurf ausgestellt war, eine gute Arbeit; am frischesten aber wirkt er in kleinen Figuren in Holz geschnitzt. Sein Sohn *Samuel Nahl*, geb. 1748, hat als Porträtbildner Vorzügliches geleistet. Die vier Büsten in der Ausstellung (davon drei im Besitz der Kunstakademie) offenbaren eine große Frische der Beobachtung und dabei eine sichere künstlerische Haltung, die es erlauben, sie den besten Arbeiten der Zeit, auch französischer Herkunft, an die Seite zu stellen (die beste ein Selbstporträt des Künstlers). Nicht ganz so frisch sind seine Kompositionen. Eine ins Bad schreitende Diana erscheint doch nur wie eine schwerfällige und ungraziöse Nachahmung Falconets. Ausgestellt war auch das von den Zeitgenossen hochgeschätzte Figürchen eines kleinen Kindes, das nackt am Boden kauernd über den Tod eines Vogels weint. Samuel Nahl im Ruhm kam sein Bruder *Johann August d. J.* (geb. 1752) gleich. Und in der Tat vereinigen seine Bildnisse, namentlich eine Reihe miniaturartig kleiner Porträts in Öl — darunter seines Bruders u. a. Mitglieder der Familie und der beiden Ruhl —, Subtilität der Durchführung mit scharfer Beobachtung. Er schafft gelegentlich Gruppenbildnisse in geschmackvollem Innenraum, die an Anmut der Farbengebung und liebevollem Eingehen den besten Arbeiten von Justus Juncker gleichzustellen sind. Ein langer Aufenthalt in Italien bringt ihn mit den antikisierenden Neigungen seiner Zeit in Berührung; von diesen zeugt der von Goethe 1800 in Weimar preisgekrönte Entwurf »Hektors Abschied von Andromache«. Aber diese klassizistische Komposition und anderes derart, in dem sich der Künstler von der Naturbeobachtung weit entfernt hat, sagte weniger zu, als seine im französischen Geist der Zeit behandelten Mythologien, wie ein kleiner »Narciss«, der sein Antlitz im Wasser bestaunt. Ein großes Bild — ein Sultan läßt seine Favoritin malen — offenbart den Eindruck der italienischen Kunst des 18. Jahrhunderts auf den Maler; aber ihm fehlt, was einen Tiepolo und viele seiner Zeitgenossen auszeichnet, die Leichtigkeit der Pinselführung. Diesem Künstler war auch ein angebliches Porträt der Schwester zugeschrieben, das aber dem Stil nach von seinem Sohn *Wilhelm Nahl* (geb. 1803, gest. 1880) herstammt. Es heißt von diesem, daß er sich aufgerieben habe in dem Bestreben, die Weise seines Vaters, in welchem er den Künstler schlechthin verehrte, nachzuahmen. Tatsächlich aber zeigt ein Selbstporträt, dem das zuvor erwähnte Porträt einer Dame in Weiß angereiht werden muß, ihn ganz als Sohn seiner romantischen Zeit und weit entfernt von dem teils klassizistischen, teils italienisierenden Geschmack seines Vaters. In dem Selbstporträt hat er sich in grauem Mantel, mit grauem hohem Hut auf dem Kopf dargestellt, voll en face, mit lebhaften Augen; im Hintergrunde die Hügelkette von Wilhelmshöhe in schneeiger Winterstimmung. Die Töne der Kleidung harmonieren aufs feinste mit der Färbung der Landschaft. Ein koloristisch ähnlich gelungenes Porträt ist das Bildnis der Schwester, ganz in Weiß, mit großem weißen Federhut, Hintergrund eine Baumkulisse, ein violett-rosa Band als farbige Belebung. Von den letzten der Familie, *Karl* und *Artur*, Enkeln von Samuel, ist nicht viel Gutes zu sagen. Ersterer hat in dem großen, der Stuttgarter Galerie gehörigen Bild »Wallenstein und Seni« der theatralischen Historienmalerei seinen Tribut gezollt; letzterer hat es (nach den ausgestellten Proben wenigstens zu schließen) über

eine schwächliche Nachahmung alter Meister nicht hinausgebracht. Einige dubitativ Johann August d. J. und Wilhelm zugeschriebene Landschaftsstudien zeigten aufs interessanteste auch hier Versuche, unbefangen heimatliche Natur in der Skizze festzuhalten; eine kleine Studie: die Brüderkirche im Mondlicht, unter Wilhelm Nahls Namen ausgestellt, könnte unbestritten neben Bildern von Spitzweg gezeigt werden.

Um der Ausstellung einen intimen Charakter zu geben, wurden die beiden Räume, in welchen die meist aus Privatbesitz in Cassel und Eisenach stammenden Bilder und Skulpturen untergebracht waren, mit sehr schönem Mobiliar der Empirezeit dekoriert, das Private und der Hofantiquar Cramer zur Verfügung gestellt hatten. Das Arrangement, aufs glücklichste vom Maler Hans Meyer-Kassel getroffen, übte auf das Publikum eine starke Wirkung aus; man war vielfach erstaunt, zu sehen, daß »alte Sachen« ein so behagliches Ganzes bilden könnten, und besann sich auf das, was im eignen Haus dieser Art noch des Ehrenplatzes harrt. *G. Gr.*

München. In der Kgl. **Graphischen Sammlung** ist zurzeit als 7. Serie der Gesamtfolge nahezu das ganze Kupferstichwerk **Albrecht Dürers** in chronologischer Anordnung ausgestellt. Bei Auswahl der Holzschnitte wurde besonders auf die Qualität der Abdrücke Gewicht gelegt.

Leipzig. Im Museum der bildenden Künste sind einige interessante Blätter von *Klinger* ausgestellt, die der Allgemeinheit noch so gut wie unbekannt sein dürften und daher besondere Erwähnung verdienen. Das eine, »Sehnsucht«, das zu einem neuen Zyklus gehört, wird später vielleicht zu den reifsten Schöpfungen des Meisters gezählt werden. Es ist von einer Einfachheit der Form, die bei Klinger sonst nicht gewöhnlich ist, den ganzen unteren Teil des Blattes nimmt die Landschaft ein, ein ganz formloses Hügelland, kaum sichtbar unter den dunklen Wolken, über denen zwei engverschlungene Gestalten — ein Mann und eine Frau — schweben. Die andern zwei Klinger-Radierungen sind zwei Fassungen eines Selbstporträts, das als Titelblatt zu der Vorzugsausgabe des Singerschen Oeuvrekataloges bestimmt wurde, beide Male das Bildnis in Dreiviertelprofil, in der einen Redaktion nur mit der Nadel herausgearbeitet, in der anderen durch Verwendung von Aquatintatönen plastischer und runder behandelt. In der Gesamtauffassung sind die beiden Bildnisse sonst durchaus gleich, nur ist im ersten Fall der Kopf nach rechts, im zweiten nach links gewendet. — Die Kunstvereinsausstellung im Museum zeigt diesmal eine umfangreiche Kollektion von Gemälden *Fritz Erlers*, neuere Arbeiten wohl hauptsächlich und in der Mehrzahl Porträts, hervorragend geschickt gemacht und sehr stark dekorativ in der Auffassung wie alle Arbeiten des Künstlers. Der Zug zur großfigurigen Dekoration liegt Erler im Blute, er weiß das auch offenbar und ist ihm konsequenter gefolgt wie irgend einer der anderen Münchener; daher haben auch seine Porträts außerordentlich viel Linie; sie sind in besonderer Weise in den Raum gestellt und arrangiert wie nur irgend ein dekoratives Panneau. Dabei sind sie mit einer Sicherheit gemalt wie eine Malerei von Putz, hell und tonig in der Malweise und treffend in der Wiedergabe einer Persönlichkeit. Vor allem das Bildnis von Langheinrich ist trotz der dekorativen Note von unmittelbarer Eindruckskraft. — Im Deutschen Buchgewerbemuseum ist zurzeit eine Ausstellung von alten und neuen *Buchdrucker- und Verlegerzeichen* zu sehen, die alle den Sammlungen des Museums entnommen sind. Trotz der ungeheuren Zahl der alten Druckermarken lassen sie sich doch auf relativ wenig Typen zurückführen, die von den verschiedenen Verlegern und Druckern variiert oder unter Umständen kopiert wurden. Interessant ist es besonders, wie das Zeichen der Fust-Schöfferschen Offizin gewirkt hat; als künstlerisch sehr bedeutende Schöpfungen, die sich im übrigen aber alle ziemlich ähnlich sehen, sind dann vor allem die italienischen Druckermarken hervorzuheben. Häufig hat der Drucker das Wappen seiner Vaterstadt als Marke geführt, wie die Giunta, in späterer Zeit werden besonders Allegorien und symbolische Figuren zu Druckerzeichen verwendet, bis man des reichen Schmuckes am Ende des 18. Jahrhunderts überdrüssig zu werden beginnt und höchstens ein einfaches Monogramm den Namen des Verlegers bezeichnet. Der Wiederbelebung des Verlagssignets haben die Firmen, die auf gute Ausstattung ihrer Bücher den Hauptwert legen, wie der Inselverlag, H. v. Weber, Diederichs usw., Aufmerksamkeit geschenkt. Besonders geschmackvolle Lösungen der Art bieten die Signete von W. Tiemann.

Auf der **Deutschen Kunstausstellung Baden-Baden 1910** wurden im ganzen für 106000 Mark Kunstwerke verkauft.

In der Zeit vom 6.—20. Januar 1911 wird der **Kunstverein München** anläßlich der Feier der 50jährigen Mitgliedschaft des Kaisers von Österreich eine **Jubiläumsausstellung „Altwiener Kunst“** veranstalten, die vorwiegend Meister umfaßt, welche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien wirkten, und zwar so, daß von Lampi, Füger, Daffinger, Waldmüller, Amerling, Fendi, Dannhauser bis herauf zu Pettenkofen und Rud. Alt alle bedeutenden Meister vertreten sind. Durch das Entgegenkommen von Behörden, Regenten und Privaten wird eine Ausstellung zustande kommen, die sich in gleichem Maße durch Reichhaltigkeit und Qualität auszeichnet. Dadurch, daß fast alle Meister mit ihren Hauptwerken vertreten sein werden, wie sie in dieser Vollständigkeit kaum je gezeigt wurden, dürfte die Veranstaltung, deren Zusammenstellung ein Verdienst *Dr. August Goldschmidts* ist, auch dem Kunsthistoriker eine selten gebotene Gelegenheit zu vergleichendem Fachstudium bieten.

SAMMLUNGEN

Verschiedenes von der Galerie zu Karlsruhe. In der hiesigen *Großherzoglichen Kunsthalle*, die bekanntlich bisher an allzu großem Raummangel litt, sind im Laufe dieses Jahres stark eingreifende Änderungen vorgenommen worden. Durch die Erstellung eines weiteren Flügels gewann man bedeutend Platz; in den beiden Obergeschossen dieses Neubaues hängen nun die Altdeutschen, die Niederländer, Franzosen, Italiener und die wenigen Spanier, die zusammen in der neuen Aufmachung ein weit einheitlicheres und lehrhafteres Bild darbieten als wie zuvor. Freilich manche Stücke haben an ihrem jetzigen Platze auch wieder viel an Wirkung eingebüßt, ich verweise vor allem auf die beiden *Grünewalds*, die »Kreuzschleppung« und »Kreuzigung«, wie überhaupt die an Umfang größeren Werke in den oberen Sälen durch das etwas niedrige Oberlicht oft nur sehr schwer richtig gesehen werden können.

In den Räumen des Parterre im neuen Flügel, an den bekannterweise die »Thoma-Kapelle« angebaut ist, befinden sich eine Menge von Studien und Gemälden Hans Thomas von der frühesten Periode bis zur Jetztzeit.

Die gesamte vorhandene Malerei des 19. Jahrhunderts ist, wie auch die Zahl der mehr oder minder guten Kopien, im Obergeschoß des Altbaues aufgehängt; das Großh. Kupferstichkabinett ist an seinem Platze verblieben, rühm-

lichst unbekannt und wenig besucht wie von jeher. Ebenso sind in der Gipsabgußsammlung des Erdgeschosses keine oder nur unwesentliche Veränderungen vor sich gegangen, insofern als die relativ wenigen ganz modernen Gemälde, meist aus dem 20. Jahrhundert, die bisher leidlich dort hingen, nun auch eine Etage höher gewandert sind.

Neben der Umhängung sind in diesem Jahre an den alten Bildern weitgreifende Restaurierungen vorgenommen worden durch den Kunstmaler Mayer aus Ulm. Hierdurch wirken verschiedene Stücke nun wieder außerordentlich frisch; manchmal scheint aber auch des Guten etwas zu viel geschehen zu sein.

Sehr wichtig ist nun der Umstand, daß während dieser umfassenden Arbeiten in der Karlsruher Kunsthalle verschiedene Funde und Entdeckungen von kunsthistorischer Bedeutung gemacht worden sind. Wenn man in einer größeren Galerie, wie die Karlsruher doch eine ist, noch von *Funden* sprechen kann, so darf uns dies nicht wundern; wurde doch erst vor Jahresfrist ungefähr die meisterhafte und im Format ziemlich große Handzeichnung *Math. Grünewalds* »im Schutt« gefunden. Das Stück, wie bekannt ein »Crucifixus«, zeigt die gleiche Realistik wie die Basler, Kolmarer und Karlsruher »Kreuzigungen« des gleichen Meisters, der seine scharfe Charakteristik überall bis zur äußersten Konsequenz durchgeführt hat; die Wucht des Striches ist bei dieser neuen, in ihrer Wirkung und Vornehmheit der künstlerischen Organisation so glänzenden Zeichnung Grünewalds doppelt schön zu ersehen. Jetzt hängt das Bild gerahmt an einem würdigen Platz in den Räumen des Kupferstichkabinetts.

Weiteres brachte auch das nun sich neigende Jahr 1910 an kunstgeschichtlich Bedeutsamem zu Karlsruhe ans Tageslicht. So erwähne ich vor allem die Auffindung einer »Verspottung Christi und Dornenkrönung« vom Meister des Hausbuchs. H. Th. Bossert wird dies prachtvolle und nun auch gut gesäuberte Bild demnächst publizieren und entsprechend würdigen. Nach einer Rücksprache meinerseits mit Bossert handelt es sich hierbei um ein einzig dastehendes Frühwerk dieses Meisters, das wahrscheinlich um 1450 in Konstanz entstanden ist und in evidenter Weise den Einfluß des Meisters E. S. auf den Hausbuchmeister dokumentiert.

Ferner fanden sich im Magazin der Kunsthalle drei kleinere Tafeln schwäbischen Charakters, die sich gegenwärtig noch in Restauration befinden. Nach meinen bisherigen Nachprüfungen stehen sie in recht engem Zusammenhange mit *Bernhard Strigel*, dem früheren sogenannten »Meister der Hirscherschen Sammlung«, aus der ja, was hier auch von Bedeutung ist, die Karlsruher altdeutschen Stücke größtenteils stammen. Eine eingehendere Besprechung der eben genannten Bilder behalte ich mir noch vor.

Bei einer hochinteressanten, doppelseitig bemalten Tafel größeren Formates wurden neuerdings — man sollte es nicht glauben — auf der einen Seite Leisten aufgeschraubt, die nun glücklicherweise wieder entfernt sind; trotzdem das betreffende Bild schon sehr gelitten hat, scheint es für die Geschichte der oberdeutschen Malerei nicht ohne Bedeutung zu sein, und manche Beschauer dachten in diesem Falle schon an die Schule des großzügigen Neuerers *Konrad Witz;* doch möchte ich darin mich eines bestimmten Urteils noch enthalten.

Für die spätere Forschung ist es recht zu beklagen, daß man in Karlsruhe nun alle alten beiderseitig bemalten Tafeln auseinandergesägt hat, um so jeweils ein Bild mehr aufhängen zu können, anstatt daß man die in den übrigen Museen doch übliche Methode, die doppelseitigen Bilder in Scharniergelenken zu bewegen, angewandt hätte. Bei einer künftigen Rekonstruktion solcher Altarwerke ergeben sich somit die unangenehmen *Schwierigkeiten* der Zusammenstellung, da zudem in derartigen Fällen meist keine oder doch fast unzulängliche Notizen auf die richtige Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile hinweisen. Ich brauche in dieser Beziehung nur an das bekannte Beispiel des Berliner Multscher-Altares von 1437 zu erinnern, dem allerdings bereits im Kunsthandel das gleiche Schicksal widerfahren ist. *—ohg—*

o **Wiesbaden.** Die städtische Verwaltung hat das Museumsgebäude an der Wilhelmstraße, wo mit den antiken Funden und der Bibliothek die Sammlungen alter und moderner Gemälde untergebracht sind und die Ausstellungen des Nassauischen Kunstvereins stattfinden, an ein auswärtiges Konsortium verkauft, das beabsichtigt, moderne Geschäftshäuser auf dem Grundstück des alten Palaisgebäudes zu errichten. Die Frage des neuen Museums wird also jetzt akut. Das städtische Hochbauamt ist bereits mit dem Entwurf des Neubaues beschäftigt.

o **Barmen.** Für die Galerie des Kunstvereins ist das in der **Friedrich Ringel-Gedächtnisausstellung** gewesene Hauptwerk aus der Reifezeit dieses im Jahre 1837 in Barmen geborenen und 1887 in Brüssel verstorbenen Künstlers »Wirtshausszene« angekauft worden.

Ein neues **Selbstbildnis Professor Max Liebermanns** ist für die Kunsthalle in Hamburg bestimmt, die ja bereits eine Anzahl von Hauptwerken des Meisters, darunter die Netzflickerinnen, vereinigt.

Die **Berliner Nationalgalerie** hat auf der Auktion La Roche-Ringwald das Gemälde Munkácsys »Das Zigeunerlager im Walde« für 12600 Mark erworben. Direktor Justi will die bis jetzt von ihm für die Nationalgalerie gemachten Neuerwerbungen im Laufe des nächsten Jahres in einer **Sonderausstellung** vorführen.

Ein **Selbstbildnis Professor Arthur Kampfs** ist vom städtischen Museum zu Halle a. S. erworben worden.

Die **Eintrittsgelder in die Münchner Pinakothek** haben in der kurzen Zeit seit ihrer Erhebung bisher schon ein jeden Voranschlag übersteigendes Resultat ergeben. Man kann heute mit Sicherheit sagen, daß der Pinakothek in Zukunft dadurch regelmäßig beträchtliche Summen zufließen werden.

FORSCHUNGEN

⊙ Über ein unbekanntes Frauenbildnis des **Boltraffio** berichtet E. Schaeffer im Beiblatt des Kunstgeschichtlichen Jahrbuches der k. k. Zentralkommission in Wien (1909, IV). Das Bildnis, dessen Abbildung auf seine große Schönheit schließen läßt, entdeckte Schaeffer im Schloß des Grafen Potocki zu Zator in Galizien, von wo es vor kurzem in das Potockische Palais nach Warschau gebracht wurde. Die Frau hat große Ähnlichkeit mit Leonardos Mona Lisa. Die Zuschreibung an Boltraffio ergibt sich für Schaeffer aus dem Vergleich mit mehreren sicheren Bildnissen des Meisters. *D.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 10. 23. Dezember 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

In der Provinz der »Zeichnenden Künste« bekundet das moderne Sezessionistentum seine engen Beziehungen zur Tradition. Die Malerei der Lebenden ist von der aller Früheren prinzipiell geschieden; auch von der Malerei derjenigen, die als Vorahner des Pleinair und der Impression gelten können. Aber in der Zeichnung, in der Anlage einer Studie, einer Skizze, in der Graphik — ist da ein ähnlicher Fundamentalgegensatz zu konstruieren? Es gibt nur eine moderne Zeichenkunst (*ohne* Anführungszeichen), die alles Schwarz-Weiß von der Renaissance bis in unsere Tage umfaßt. Aber es gibt im Grunde keine spezifisch »moderne« Zeichenkunst (*in* Anführungszeichen), die von der Prämisse einer neuen, vordem unbekannten Art des Sehens in den letzten Jahrzehnten ausginge. Von Lionardo zu Marées, von Rembrandt zu Liebermann, von Callot über Goya zu Klinger führen schnurgerade, nichtunterbrochene und ungekrümmte Linien. Es sind zugleich die drei Grundlinien der Zeichnung seit der Überwindung der Gotik. Ja, man könnte sie ohne künstliche Konstruktion auch noch über die Schwelle der »neueren Zeit« im Historikersinne zurückverfolgen. Es ist ein höchst interessantes Problem, daß sich die zeichnerische Anschauung im Widerspruch zum Schicksal der malerischen seit Jahrhunderten so wenig verändert hat.

Diese Stabilität aber bringt zugleich in die Schwarz-Weiß-Kunst der Gegenwart eine Sicherheit und eine Kraft, wie sie nur die logische und organische Entwicklung alter Überlieferungen ermöglicht. In den Sommerveranstaltungen der Berliner Sezession, wo das Öl herrscht, ist ein gut Teil Experiment, Projekt, Vorschlag, Tasten ins Ungewisse. In den Winterausstellungen gibt es dergleichen nicht. Im Gegenteil, hier kann man nur eifriges und durchdringendes Verarbeiten längst bestehender Prinzipien feststellen, die allerdings — und darin beruht letzten Endes bei dem, was die Sezession auf diesem Gebiet zu präsentieren hat, doch ein Neues — mit einer vor zwanzig Jahren unbekannten Intensität ausgenutzt werden. Denn die moderne Kunst mit ihrem gesteigerten Feingefühl für die subjektive Abbreviatur, für die Suggestion der Andeutung, für die Phantasieanregung des Skizzenhaften fühlt sich naturgemäß zu jenen Prinzipien mit doppelter Zaubermacht hingezogen.

Es ist darum sehr viel mehr als ein äußerer Aufputz der Ausstellung, wenn die Sezession jetzt in die Blätter ihrer Mitglieder, Freunde und Anhänger einen kleinen historischen Kursus eingefügt hat. Damit wird nur der Zusammenhang mit der Vergangenheit wieder einmal dem großen Publikum sinnfällig vor Augen geführt. Es müßte ungemein reizvoll sein — und man sollte einmal keck den Versuch wagen —, in einer geschichtlichen Instruktion solcher Art tatsächlich bis in die Renaissance zurückzugehen, um die Kontinuität der Grundgedanken aufzuzeigen, welche die Erhaltung und Fortbildung der Zeichenkunst seitdem bestimmt haben. Man brauchte sich nicht zu scheuen, zu diesem Zweck die Bestände der öffentlichen Sammlungen, der Museen und Kupferstichkabinette heranzuziehen, die dem großen Publikum viel zu wenig vertraut sind, und die auch für den Kenner durch die Nachbarschaft moderner Stücke in eine ganz neue Beleuchtung rücken würden.

Für diesmal begnügt sich die Sezession damit, ihren natürlich ganz unsystematischen Rückblick bis zum Jahre 1800 auszudehnen und mit einer Kollektion von Zeichnungen *Goyas* zu eröffnen, die einer nicht genannten Privatsammlung entstammen. Es sind wilde, phantastische, groteske Blätter von unheimlicher Gewalt. Studien zu den Schrecken des Krieges, zur Tauromachie, Figuren und Gruppen in schmerzlichen, grausamen Verzerrungen, Lichter- und Schattenspiele von fabelhafter Kraft. Toller noch als in den späteren Radierungen wirken in diesen Vorarbeiten die Schilderungen der wahnwitzigen Menschheit, die sich quält und martert, grandioser noch kommt der Haß gegen dies, dem Tiertum immer nur halb entwachsene Geschlecht und die königliche Verachtung zum Ausdruck, die eine große Seele inmitten solchen Hexensabbaths empfindet. Und jeder Umriß und jede Bewegung ist bei aller Kühnheit des Zusammenfassens von unübertrefflicher Lebenswahrheit. Die übrigen historischen Demonstrationsobjekte sind fast durchweg Frankreich entnommen, das unseren Sezessionisten nun einmal am nächsten liegt, und das allerdings für eine Aufzeigung der folgerechten Kunstentwicklung im vorigen Jahrhundert das beste Material liefert. Hier stehen in der Ausstellung voran Steindrucke von *Géricault* und *Delacroix*, dessen Faustlithographien herbeigeholt wurden. Es folgen Karikaturen von *Daumier* mit ihren züngelnden, lodernden Strichen. Dann Radierungsserien von *Corot*, von *Méryon*, dem ersten, der die neue Schönheit der modernen Großstadt begriff, von *Alphonse Legros*, der die Vermittlung zwischen der Ätzkunst Frankreichs und Englands darstellt — alles Dinge, die in Deutschland dem Publikum wenig oder gar nicht bekannt sind. Weiter eine Folge der eigentümlichen Kokotten- und Gesellschaftsszenen aus dem zweiten Kaiserreich von *Constantin Guys*. Pastelle von *Degas* und *Renoir*, die weniger Neues sagen. Farbige Lithographien von *Maurice Denis:* ein Zyklus »L'amour« von sehr zarter, aber gar zu weichlich verschwommener Mystik. Preziöse Pariser Skizzen von *Bonnard*.

Das übrige Ausland sei hier gleich angereiht. Interessant ist es, einmal etwas von *Charles de Groux* zu sehen, dem belgischen Realisten und Historiker der fünfziger und sechziger Jahre, der in seinem Vaterland nicht ohne Ein-

fluß blieb; die beiden phantastischen Lithographien, die man heranholte, sind allerdings in ihrem forcierten Temperament nicht sehr sympathisch. Kostbar aber ist ein ganzes Kabinett mit Zeichnungen *Ferdinand Hodlers,* meist Studien zu den bekannten großen Gemälden, in denen er sich immer neu als ein erstaunlicher Meister des strengen, steigernden, doch aus tiefster Naturandacht erwachsenen Stilausdrucks bewährt. Es ist ein hoher Genuß, die Sprache dieser feinen, keuschen Linien zu erlernen. Vom Norden kommen Radierungen von *Werenskiold* und ein riesiger dekorativer Entwurf von *Munch,* der die Hauptwand des großen Mittelsaals beherrscht. »Die Geschichte« heißt das Bild, das für die Aula einer Universität bestimmt sein soll, eine prachtvolle Komposition von großem, freiem Zuge: unter einer prangenden sommerlichen Baumgruppe sitzt ein blinder alter Bettler, der einem Knaben erzählt — ein neues und schönes Symbol für die Macht der von Mund zu Mund, von Generation zu Generation sich pflanzenden Überlieferung; dahinter ein weiter Ausblick über endlos sich dehnendes nordisches Seengebiet. Das alles erkennen wir nur in summarischen Linien und Flächenandeutungen, aber das Bild ist im Grunde doch fertig, und Munch sollte eigentlich nichts mehr daran ändern; denn es ist die Frage, ob der Gesamteindruck seine jetzige Kraft behalten wird, wenn die Ausführung der Details die Aufmerksamkeit zersplittert.

Doch wenn ich die große Menge bedeutsamer fremder Werke in diesem Bericht voranstelle, so soll damit nicht der Eindruck erweckt werden, als dränge diese Ausstellung das Ausland ungebührlich in den Vordergrund, oder als herrsche in ihr die Tendenz, Schwächen im eigenen Lager durch Heranziehung von Hilfstruppen aus der Ferne zu verdecken. Im Gegenteil: seit Jahr und Tag hat die Sezession nicht so viel Leben und Bewegung gezeigt wie diesmal. Im vergangenen Winter trug sie ja allerlei hippokratische Züge zur Schau, und es sah wirklich so aus, als könnte die Krise, die durch den Konflikt der unzufriedenen Jugend mit den Führern und Gründern ausgebrochen war, zu einer Katastrophe führen. Wie höllisch gesund muß die Vereinigung im Kern geblieben sein, daß sie so bedenkliche Kämpfe ohne üble Nachwirkungen überwunden hat. Tatsächlich hat jene Krise ja auch äußerlich jetzt ihren Abschluß dadurch gefunden, daß die beiden Vertrauensmänner der Revoltierenden, die damals in den Vorstand gewählt wurden: Leo von König und Max Beckmann, ihre Ämter bereits niedergelegt haben, wobei König — was man um beider Teile willen bedauern wird — aus der Sezession überhaupt ausschied. Jedenfalls stellt die hier vereinigte Künstlerschaft nun wieder eine eng geschlossene Macht dar, und ihre Gegner haben zu früh triumphiert. Die Ausstellung wirkt in diesem Augenblick wie ein stolzes Dokument der neu erkämpften Einheit und der Solidität der energischen Leitung.

Auch unter den Deutschen ist eine historische Ecke, die allerdings ein bißchen dürftig ausgestaltet ist. Man hat hier Studien von *Alfred Rethel* vereinigt, aber sie geben kein Bild von der Größe des monumenten Stils, den dieser Zeichner suchte und fand. Um so glänzender sind die Lebenden repräsentiert. *Liebermann* mit einem großen Karton der Amsterdamer Judengasse (Kohleskizze) und feinen neuen Pastellen rudernder Gruppen, wohl vom Wannsee, wo er sich im letzten Jahre ein Landhaus gebaut hat. *Slevogt* mit einer ganzen Schar pikanter kleiner Aquarelle aus allen möglichen Weltecken, bei denen vielfach eine starke Beeinflussung durch Liebermann erkennbar wird. *Corinth* mit einem Höllensturz-Entwurf, einer Skizze des kreuztragenden Christus, mehreren Studien und Radierungen — neuen Proben seiner großen Kunst, die eiserne, fast akademische Schulung mit höchst persönlichem Temperament zu verbinden. *Käte Kollwitz* mit ihren jüngsten Radierungen aus der Proletarierwelt. Planmäßig hat man daneben einer ganzen Anzahl Jüngerer ganze Wände zur Verfügung gestellt. So trägt *Pascin,* der famose Simplizissimus-Zeichner, große Mengen seiner Blätter heran, darunter eine lange Serie von Illustrationen zu den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski, die Heinrich Heines Ironien mit haarfeinen, sparsamen Linien folgen. *Lionel Feininger* gleich ein Schock seiner phantastischen Grotesken. *Kubin* neue Radierungen, in denen er die allzu aufdringliche »Literatur« seiner ersten Arbeiten glücklich überwunden hat. *Hermann Struck* die Folge seiner stimmungsreichen, technisch meisterhaften Venezianer Radierungen. *Christophe* eine Sammlung seiner koketten Rokokopikanterien. Zu einem bunten und amüsanten Reigen schließen sich die anderen Dinge an, Pastelle von *Kardorff* und *Oppler,* Landschaften von *Brockhusen* und *Rössler,* Akte von *Meid* und *Beckmann,* Radierungen von *Lederer* und *Schinnerer,* Arbeiten von *Orlik,* von den *Hübners,* sehr talentvolle Aquarelle von *Hedwig Weiß* und eine ganze Kolonne von Probestücken bisher weniger bekannter Künstler, von denen hier nur die Namen *F. Staeger, O. Beyer, Hasler, M. Pretzfelder, F. Stichling, W. Klemm* rasch notiert seien, Ein frischer Strom künstlerischen Lebens fließt durch die ganze Ausstellung, so kräftig und schwellend, daß der Besucher in der Fülle fast versinkt, aber alles ist dann doch wieder mit so fester, ordnender Hand reguliert, daß eine gute Übersichtlichkeit erreicht ist. Dieser Sezessionsstrom wird, das ist sicher, noch lange nicht versickern, sondern immer weiter die Ufer befruchten und alles, was an junger und zukunftsstarker Begabung in Berlin vorhanden ist, mit sich reißen.

Max Osborn.

NEKROLOGE

Der Maler **Eduard Cohen** ist, 72 Jahre alt, in Frankfurt a. M. gestorben. Cohen gehörte während seines Aufenthaltes in Rom zu dem Künstlerkreise, der sich um H. von Marées und Pidoll gebildet hatte. Er hinterläßt eine wertvolle Gemäldesammlung, in der auch Böcklin vertreten ist.

PERSONALIEN

Dr. **W. F. Storck** in Heidelberg ist zum Assistenten der Mannheimer Kunsthalle und zum Verwalter des dort neu errichteten kunstwissenschaftlichen Instituts ernannt worden.

Lübeck. Zum Direktor des hiesigen Museums ist **Dr. Karl Schäfer,** Konservator am Gewerbemuseum in Bremen, gewählt worden.

An Stelle des ausscheidenden Professors Heinrich von Angeli ist jetzt Oberbaurat **Andreas Streit** zum Vorsitzenden der Genossenschaft bildender Künstler Wiens gewählt worden. In den leitenden Ausschuß wurden Professor von Angeli, Bildhauer Hans Müller, Baurat Seidl und Regierungsrat Karl Baumann entsandt.

Neue Lehrer an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Nach dem Scheitern der Berufung Hugo Lederers nach Wien ist jetzt auf die seit geraumer Zeit verwaiste Lehrstelle der Bildhauerschule *Josef Müllner,* ein Schüler Edmund Hellmers, berufen worden. Auch zwei durch den Abgang von Griepenkerl und Lefler erledigte Malerklassen wurden durch *Rudolf Jettmar* und *Josef Jungwirt* neu besetzt.

WETTBEWERBE

Die Technische Hochschule zu Berlin-Charlottenburg schreibt den **Wettbewerb** um das Stipendium der

Louis Boissonnet-Stiftung für Architekten auf das nächste Jahr aus, das Reisestipendium beträgt 3000 Mk. Als Aufgabe sollen die hauptsächlichsten, anscheinend unter italienischem Einfluß entstandenen Kuppelkirchen des 16.—18. Jahrhunderts in der Provinz Posen aufgenommen und in einer zusammenfassenden Darstellung behandelt werden. Die Bewerber müssen sich bis zum 18. Januar nächsten Jahres melden und einen wesentlichen Teil ihrer Ausbildung auf der ehemaligen Bauakademie oder der Technischen Hochschule zu Berlin erhalten haben.

AUSGRABUNGEN

Neue archäologische Entdeckungen zu Ostia. Die von Professor Vaglieri zu Ostia gemachten Ausgrabungen, von denen der Jahresbericht in dem im Oktober herausgegebenen archäologischen Anzeiger noch nichts berichtet, haben ein interessantes Marmorfragment an den Tag gebracht, das bei der Rekonstruktion des kaiserlichen Tores, durch welches die Via Ostiensis nach Rom führte, von Bedeutung sein kann. Nachdem schon viele Fragmente dieses Tores gefunden worden sind, Plinthen, Säulen und anderes, ist man nun auch auf eine fragmentarische Inschrift gestoßen, aus deren spärlichen Überresten gelesen werden kann, daß ein gewisser Publius Clodius Pulcher das von dem Senat und Volk von Ostia ursprünglich gebaute Tor hat restaurieren lassen. Dieses ursprüngliche Tor schreibt Vaglieri nach dem Charakter seiner Innenkonstruktion und demjenigen der anliegenden Mauern der späteren Republik oder der frühen Kaiserzeit zu. Ein ebenfalls gefundenes Marmorfragment von ungefähr $2^1/_2$ Meter Höhe zeigt in hohem Relief eine beschwingte Viktoria mit geschlossenen Flügeln, die einen bis zu den Knien reichenden Schild mit einem Gorgonenhaupt in der Mitte trägt. Die Arme sind gebrochen und das Gesicht leicht beschädigt, aber der übrige Teil der bekleideten Figur selbst ist vollständig erhalten. Das Werk wird dem 2. Jahrhundert n. Ch. zugeschrieben und man glaubt darin einen der Pilaster des restaurierten kaiserlichen Tores zu sehen, dessen Gegenpilaster Vaglieri noch zu finden hofft. — Außerhalb Ostias wurden eine Anzahl Gräber aufgedeckt, von denen einige von Interesse sind. Mehrere Gräber liegen auf solchen älteren Datums. Für eines dieses Gräber, das eine eine Inschrift trägt, in der Julia Veneria, die im Alter von 25 Jahren gestorben ist, von ihrer betrübten Mutter betrauert wird, hat Professor Vaglieri eine etwas grausame Hypothese aufgestellt. Man fand nämlich in dem Grabe nicht allein das Skelett eines jungen Weibes, sondern auch das eines neugeborenen Kindes und Vaglieri behauptet nun, daß hier die Beerdigung einer Scheintoten vorgelegen habe und daß das Kind in dem Sarkophag geboren sei. — Das älteste aufgedeckte Gebäude ist aus Tuffblöcken in der republikanischen Periode errichtet. Ein Travertinblock mit Inschrift wurde dabei gefunden, in der C. Caninius, Praetor Urbanus, die Grenzen des städtischen Eigentums von Ostia nach einem Dekret des römischen Senates limitierte. Unter den wiederentdeckten Gebäuden aus späteren Perioden ist eine nicht uninteressante mittelalterliche Kirche zu bemerken, unter deren Trümmer eine Inschrift entdeckt wurde, die zum Andenken des ersten Bischofs von Ostia, Quiriacus, der mit dreißig anderen Christen in der späteren Hälfte des 3. Jahrhunderts den Märtyrertod erlitt, errichtet ist. Unter der Inschrift stieß man auf einen leeren Sarkophag mit einer Orpheusdarstellung, der unter einer barbarischen Plünderung des frühen Mittelalters ausgeraubt worden war. *M.*

LITERATUR

August L. Mayer, Toledo. 167 Seiten, 118 Abbildungen. »Berühmte Kunststätten«, Band 51. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1910; geb. 3 Mark.

Die vorliegende Monographie, die an Reichhaltigkeit des Gebotenen alle anderen ähnlichen Arbeiten über spanische Kunstzentren übertrifft, wird in dem bequemen Taschenformat, das seit einiger Zeit für diese Serie eingeführt worden ist, ein unentbehrlicher Berater aller nach Spanien reisenden Kunstfreunde sein, für die Toledo oft den Höhepunkt ihrer Eindrücke bedeutet.

Der Verfasser gibt zunächst einen Überblick über die Geschichte der Stadt und ihre kulturellen Erscheinungen, und behandelt darauf in vier Kapiteln Architektur, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe in ihrer historischen Entwicklung. Besondere Sorgfalt ist den Bauten des Mudejarstils gewidmet; die Illustrationen bieten in dieser Hinsicht manches neue und interessante Material. In dem Abschnitt über die Plastik nimmt der reiche und mannigfache Skulpturenschmuck der Kathedrale den meisten Raum ein; hier werden viele, bisher unbekannte Künstler genannt, mit denen sich die Forschung bald eingehender zu beschäftigen haben wird. Ebenso bieten die Studien des Verfassers über die in Toledo tätigen Maler eine Fülle von Anregungen; zur Bildung einer eigentlichen Schule ist es aber dort, wie sehr richtig hervorgehoben wird, niemals gekommen. Die niederländischen und italienischen Meister und ihre Einflüsse werden besprochen, und darauf die Tätigkeit Grecos, des einst so verkannten und jetzt so überschätzten, in einer sehr lesenswerten Charakteristik gewürdigt. Die kunstgewerblichen Erzeugnisse, unter denen die Kassettendecken (artesonados), die Gitter (rejas) und die berühmten Toledaner Klingen hervorragen, finden nur kurze Erwähnung.

Ein Schlußkapitel behandelt Aranjuez, den unweit der alten Kaiserstadt gelegenen Lustsitz der spanischen Könige, und seine Schätze.

Die Abbildungen sind gut und scharf, bisweilen etwas klein, aber durch Detailwiedergaben angenehm ergänzt. Einige Druckfehler sind ohne Belang und werden sich in einer zweiten Auflage, wie wir sie diesem nützlichen Büchlein wünschen möchten, leicht ausmerzen lassen. Hoffentlich werden wir recht bald wieder einen gleich anregenden spanischen Band in dieser populären Serie begrüßen können. *Ernst Kühnel.*

AUSSTELLUNGEN

o **Köln.** Die Eröffnung der zweiten **Ausstellung des Kölner Künstlerbundes** in den Räumen des Kunstvereins gab Direktor Dr. Hagelstange Anlaß zu einer Art Programmrede, in der schöne und treffende Gedanken über das Wesen neudeutscher Kunst im Gegensatz zum französischen Impressionismus zum Ausdruck gebracht wurden. »Alles Neue in der Kunst wird als ein Ärgernis geboren« und »wir haben es oft genug erlebt im 19. Jahrhundert, daß denen, die man beim ersten Auftreten gesteinigt hatte, später goldene Kränze gewunden wurden.« Das wurde mit deutlicher Anspielung auf einige jugendliche Künstler gesagt, die dem Kölner Publikum zum erstenmal ihre noch sehr wenig ausgereiften Werke vorführten. Dem jungen F. M. Jansen hat man gleich ein ganzes Kabinett eingeräumt: seht, ihr Kölner, ein junges Genie aus eueren Reihen! Aber die Kölner, in seltener Einigkeit die strengen Kritiker der führenden Zeitungen wie das Publikum, denken weder an grüne noch goldene Kränze und zeigen deutliche Neigung zu einem »Steiniget ihn!« Soll Ihr rheinischer Berichterstatter in diesen mordgierigen Chorus einstimmen? Er zieht es vor, die Entwickelung dieses sehr stürmischen

und radikalen Talentes abzuwarten und gesteht ehrlich ein, daß er zumal der furiosen Koloristik, die ein betrübendes Waschblau als Trumpf ausspielt, durchaus keinen Geschmack abgewinnen kann. Die jungen Maler von heute scheinen immer mehr den bescheidenen Tuben von Schönfeld und Schmincke zugunsten umfangreicher Farbentöpfe Valet zu sagen. Und die Kritiker, denen es leider nicht gegeben ist, ihre durch Manet oder Leibl verwöhnte Netzhaut auszuwechseln, müssen seufzend ihr Unvermögen eingestehen, solchen rasenden Rolands der Malleinwand gerecht zu werden.

Derartige Sensationen bietet die gleichzeitig stattfindende **10. Ausstellung der Vereinigung Kölner Künstler** — das sind die auswärts schaffenden Künstler — in keiner Weise. Fritz Westendorp-Düsseldorf, der diese Veranstaltungen im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums dirigiert, ist ein Regisseur ersten Ranges. Man empfängt den wohltuenden Eindruck eines sehr anständigen künstlerischen Niveaus, in der das Geschmäcklerische nur zu sehr das Strebende und Empordrängende überwiegt. Westendorp selbst zeigt in Strandlandschaften erfreuliche Fortschritte. In Otto Feldmann-Paris stellt sich ein sehr begabter Karikaturist vor. Leider vermißt man den Plastiker F. Löhr, dessen Leistungen im vorigen Jahre an dieser Stelle mit Wärme hervorgehoben werden konnten.

× Im Kunstsalon **Fritz Gurlitt** zu Berlin ist ein Gouachebild *Adolph Menzels* aus dem Jahre 1851 ausgestellt, das den Hinterbliebenen des Meisters gehört und noch niemals öffentlich gezeigt wurde. Es ist die Vorstudie zu dem Transparentbilde »*Der zwölfjährige Jesus im Tempel*«, das bisher nur durch eine mit Pinsel und Schabeisen gefertigte Lithographie Menzels selbst allgemein bekannt war — zu jenem Werke also, das bei seinem Erscheinen vor sechzig Jahren durch seinen unerschrockenen Realismus einen Sturm der Entrüstung hervorrief. Das Deckfarbenbild ist in allen Einzelheiten genau so wie die graphische Wiedergabe, also gewiß auch genau wie das verschwundene Transparentbild gehalten. Die Charakteristik der alten Talmudgelehrten, die den jungen, gleichfalls durchaus als rasseechten Juden aufgefaßten Jeschua aus Nazareth umstehen, ist von fabelhafter Eindringlichkeit; den Hauptreiz aber bilden die mit großer Delikatesse zusammengestellten, sehr ausdrucksvollen Farben des Bildchens. — Zu gleicher Zeit bringt Gurlitt neben anderen kleineren Kollektionen eine große Ausstellung von Werken *Gustav Schönlebers* aus allen Stadien seiner künstlerischen Entwickelung. Am stärksten wirkten auch heute noch Schönlebers Bilder von Holland und Süddeutschland aus den achtziger Jahren. Sodann die Arbeiten aus der Zeit um 1900, da seine früher schweren Farben zarteren Tönen und einem weicheren, leichteren Vortrag wichen, und die jüngsten Werke, in denen eine Zwischenperiode von geringerer Kraft wieder überwunden erscheint.

× Die **»Berliner Akademie der Künste«** wird ihre diesjährige *Winterausstellung* am 26. Januar 1911 eröffnen. Sie ist als eine *internationale* Ausstellung von Werken der Mitglieder und eingeladener Künstler vorbereitet worden und wird unter anderem graphische Kollektionen von Frank Brangwyn in London, Greiner und Rudolf Schulte im Hofe (Berlin) enthalten, die, ohne Mitglieder der Akademie zu sein, zur Beschickung der Veranstaltung aufgefordert wurden. Daß auch Ludwig Knaus noch einige neue Werke für die Ausstellung anmeldete, wurde schon im Nachruf auf den heimgegangenen Meister erwähnt.

• Eine **Lukas Cranach-Ausstellung** wurde im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin eröffnet. Sie enthält fast das gesamte Holzschnittwerk des Künstlers chronologisch geordnet in ausgezeichneten, auch farbigen Exemplaren, ferner Beispiele von Cranachschen Buchillustrationen und eine Reihe von Handzeichnungen. Auf ihre Bedeutung kommen wir noch zurück.

Den **Einfluß orientalischer Kunst auf Skandinavien** soll eine **Ausstellung** dartun, die für 1911 in einem der Stockholmer Museen unter Leitung von Prof. Montelius, Prof. Sophus Müller, Dr. Martin und Dr. Arne geplant wird.

Die spanische Regierung hat beschlossen, im Jahre 1913 im Palast Karls V. neben der Alhambra eine **Ausstellung maurischer Kunst** zu veranstalten. Sie soll alle Schätze vereinigen, die sich aus jener Zeit noch in Spanien befinden.

Kollektivausstellung A. van den Berg, W. van den Berg, Th. Goedvriend, Miranda im Städtischen Museum in Amsterdam (2. Novbr.—12. Dezbr.). Die Ausstellung ist interessant als ein Symptom für die nicht vereinzelt auftretende Tendenz der Abwendung vom Impressionismus und der Rückkehr zu einer mehr romantischen Auffassung der Wirklichkeit. Am weitesten geht hierin Miranda; statt der hellen, starken Farben der Impressionisten haben wir hier einen grau-braunen Gesamtton, statt plein-air ein dämmeriges Atelierlicht, das um die einzelnen Gegenstände den Reiz der Unbestimmtheit webt; denn *Miranda* will ebenso wie Goedvriend nicht die »nüchterne« Wirklichkeit geben, er strebt nach Höherem; die Kunst der alten Meister, besonders Rembrandts, muß ihm dabei vorgeschwebt haben, an den auch verschiedene Arbeiten unbestimmt anklingen; es ist keine bewußte Nachahmung, sondern eine freie aus der undeutlichen Erinnerung an Rembrandtsche Werke versuchte Umdichtung ins Nebelhafte; dieses Anlehnungsbedürfnis spricht nicht gerade für die Ursprünglichkeit seines Talents; trotzdem vermögen uns manche Bilder festzuhalten, weil sie unsere Phantasie anregen, so die Ruhe auf der Flucht in einer Mondscheinnacht, wo sich gegen den weißlichen Himmel ein Ruinenbogen abhebt, oder die badende Bathseba, oder die Rückkehr des zwölfjährigen Jesusknaben mit seinen Eltern von Jerusalem, wo die Phantasielandschaft mit dem hohen Berg, den ein griechischer Tempel krönt, und die drei Figuren in Gestalt und Kleidung die Erinnerung an Rembrandt wachrufen. Ein anderes Werk, ein männlicher Kopf, hat wieder eine entfernte Ähnlichkeit mit Dürer. So tauchen noch mehr Reminiszenzen auf, so daß man fast von einer Manier reden kann. Doch gibt es auch andere Sachen von ihm, wo er die Welt nicht durch die Kunst irgendeines großen Meisters betrachtet, denen vielmehr selbständige und unbefangene Naturbeobachtung zugrunde liegt, wie in seinen Landschaften, in denen er dann seine fleißigen in Kohle ausgeführten Baumstudien, die ebenso wie seine oft etwas flüchtigen Studien nach wilden Tieren des Zoologischen Gartens, einen Saal für sich allein füllen, geschickt verwertet hat. — *Goedvriend* hat mit Miranda das Streben nach dem Geheimnisvollen gemein, er unterscheidet sich aber von ihm durch die größere und stärkere Farbigkeit seiner Arbeiten und die schärfere Zeichnung; er malt Stilleben von zum Teil sehr großem Umfang; einer besondern Vorliebe erfreuen sich bei ihm die Pilze; so sehen wir auf einem Bilde am Waldesboden auf faulendem Laub riesige tellerförmige gelbe und braune Schwämme und kleinere warm sammtrote und grünliche Pilze, Vorder- und Hintergrund in schummerigem Dunkel, nur die Mitte von einer unerklärlichen Lichtquelle magisch beschienen, wie von einer hinter einem Pilz verborgen liegenden elektrischen Birnenlampe; darüber unbestimmt

das dunkele Laub tief herabreichenden Gezweiges. Der malerische Effekt dieses Werkes ist überraschend. Auf einem ähnlichen Bild ringelt sich eine grün-schillernde Schlange zwischen den Pilzen durch. Dann malt er Vasen mit Feldsträuchern in schweren dunkeln Tönen, die weniger reizvoll sind, und meistens kleine Phantasielandschaften mit einem rembrandtartigen Wechsel von Licht und Wolkenschatten über dämmerigem grau-grünem Land, die oft ganz poetisch wirken. — Bleibt nun, besonders bei Miranda, das Können noch hinter dem Wollen zurück, und wirken bei ihm noch zu sehr alte Vorbilder nach, so daß seine Arbeiten mehr als ein Versuch unsere Beachtung verdienen, so ist bei *W. v. d. Berg*, dem Sohn, das technische Vermögen am ausgebildetsten, weshalb sein Werk am ersten den Eindruck der Reife macht; er bewegt sich auch am meisten auf dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit; seine Figurenstudien, meistens von südländischen Typen, Gitarrespieler, Bettler, Wasserträger, oft bloße Köpfe, seine Stillleben und Landschaften, alles in kleinem Format, in warmen tiefen Tönen und treffender Zeichnung zeugen von eindringlicher Beobachtungsgabe und energischer Verarbeitung des Eindrucks zu einer ausgeglichenen Komposition, die in nichts mehr den Charakter einer Skizze trägt. Gegen diese kräftigen und frischen Sachen fällt das Werk seines Vaters, *A. v. d. Berg*, sehr ab; er erscheint neben seinem Sohn unbedeutend und matt; seine Gemälde sind flächenhafter und in der Farbe oft etwas trocken, besonders die Innenansichten von Bauernhöfen und die Köpfe mit dem etwas theatermäßigen Ausdruck muten dilettantenhaft an; viel besser sind dann wieder seine Stilleben, meistens von totem Geflügel, die doch ein sehr gründliches Naturstudium verraten. *M. D. Henkel.*

× Die Spezialkommissare für die deutsche Abteilung der **Internationalen Kunstausstellung zu Rom 1911** sind in der zweiten Dezemberwoche in Berlin unter dem Vorsitz des Generalkommissars Prof. Artur Kampf zusammengetreten, um die endgültigen Entschlüsse über die Gestaltung der Abteilung zu fassen.

SAMMLUNGEN

Von der Dresdener Galerie. Der neue Galeriedirektor Dr. Posse hat seine Tätigkeit mit der **Neuordnung des Rembrandt-Saales** begonnen, der Mitte Dezember wieder eröffnet worden ist, nachdem er mehrere Monate geschlossen gewesen war. Die allgemeine Überzeugung ging schon längere Zeit dahin, daß die Dresdener Galerie arg überfüllt ist und daß diese Überfüllung der Wände ihren Ruf arg geschädigt hat; denn die Masse des Mittelmäßigen beeinträchtigt den Eindruck der hervorragenden Stücke, an denen die Dresdener Galerie reicher ist als alle anderen deutschen Museen, und die hohe Qualität der Sammlung im ganzen kam nicht mehr zur Geltung. Karl Wörmann konnte dagegen nichts mehr tun, weil die Galerie nicht mehr erweitert werden konnte und Lagerräume ihm nicht zur Verfügung standen. Indes der Übelstand war doch allmählich allen so fühlbar geworden, daß dem neuen Direktor sofort bei seinem Amtsantritt die Mittel zur Verfügung gestellt wurden, um wenigstens an einem Beispiel zu zeigen, wie der Schaden wirksam beseitigt werden könnte. Posse wählte hierfür den Rembrandt-Saal aus und hat durch dessen Neuordnung die Befähigung zu seinem Amte in glänzender Weise an den Tag gelegt.

Die Hauptmängel der großen Säle in dem Semperschen Museumsbau sind ihre kolossale Höhe und die schlechte Beleuchtung durch ein ungenügendes Oberlicht. Der durchgehende rote Galerieton der Wandbespannung und die Notwendigkeit, Gemälde ganz entgegengesetzten Farbencharakters zusammenzubringen, taten das übrige, um eine ganze Reihe von Gemälden um ihre Wirkung zu bringen und damit die Qualität der Galerie herabzudrücken. Posse hat zur Beseitigung dieser Mängel ganze Arbeit getan. Er hat zunächst das Oberlicht um etwa $3^1/_2$ Meter tiefer gelegt und anstatt des alten trüben Glases das stark lichtbrechende Prismenglas verwendet. Dadurch wurde ein ausgezeichnetes, gleichmäßig zerstreutes Licht erzielt und der gesamte Raum erhielt eine größere Geschlossenheit und menschlichen Verhältnissen angemessenere Maße als vorher. Dabei wurde doch der Charakter der Semperschen Architektur durchaus gewahrt und nicht durch eine völlige Modernisierung ein störender Mißklang in das Haus gebracht; nur wurden die Bauglieder und die Ornamentik der Hohlkehle in Helldunkelmalerei nach Möglichkeit vereinfacht und so der störende Prunk gemildert.

Weiter hat Posse von den 71 Gemälden, die vorher im Saale hingen, 24 herausgenommen, nämlich drei große schwache Landschaften von Philipp Peter Roos und im übrigen eine Anzahl vlämischer Gemälde von Snyders, Fyt u. a., die sich ihres silbrigen Tones wegen übel mit den holländischen Bildern vertrugen. Für die Wandbespannung wurde dann ein kräftiges, dunkles Grün gewählt, auch wurde die hölzerne Wandverkleidung um ein ganzes Stück niedriger gemacht. Dann aber stellte Posse einen rein holländischen Saal von ganz einheitlicher Wirkung zusammen. Rembrandt mit seinen Schülern Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Aert de Gelder, Jan Victors, Bernaert Fabritius, Gerbrand van den Eeckhout beherrscht den Saal; seine Zeitgenossen, wie die Amsterdamer Jan Weenix, Salomon Koninck (der in Amsterdam ganz unter Rembrandts Einfluß geriet) und der selbständigere Bartholomäus van der Helst, ferner die Delfter Jan Vermeer und Mierevelt, der Rotterdamer Ludolf Leendertz de Jongh, der Utrechter Gerard van Honthorst und der Landschafter Allart van Everdingen fügen sich in das Gesamtbild ohne Störung ein. Dieses Gesamtbild aber ist ungemein vornehm, harmonisch geschlossen und in jeder Hinsicht auf feinen künstlerischen Erwägungen aufgebaut.

Das schöne zerstreute Licht, das jetzt im Saale herrscht, ist ganz besonders dem herrlichen Rembrandtschen Gemälde Manoahs Opfer zugute gekommen. Die wunderbare Innigkeit des im Gebet versunkenen Paares und die nicht minder wunderbare Farbenwirkung — das dunkelviolettrote und zitronengelbe Gewand im vollen Lichtstrom auf dunklem Grunde so hinreißend vereinigt — beides erscheint bei der neuen Beleuchtung in erhöhter Wirkung, so daß man sich der hohen Bedeutung dieses Meisterwerkes jetzt erst recht bewußt wird. Ebenso ist das prachtvoll leuchtende Bild des Delftschen Jan Vermeer in seiner Wirkung gesteigert. Die beiden Schilderungen aus Josefs und Benjamins Leben von Jan Victors erscheinen — aus ihrer früheren Höhe herabgeholt — wie ganz neue Bilder, ebenso das reizvolle Bildnis von Jakob Backer, das bisher irgendwo an versteckter Stelle hing. Eine trefflich wirksame Gruppe bildet an der Stirnwand des Saales Bols Ruhe auf der Flucht mit den als Gegenstücke gehängten Darstellungen von Jakobs Traum von Eeckhout und Bol. Trefflich sind überhaupt die hervorragenden Bilder so gehängt, daß sie als solche sogleich in die Augen fallen. Außer dem Manoah noch das bedeutsame Bild der Ausstellung Christi von Aert de Gelder und desselben Künstlers Meisterwerk Die Urkunde, dann der Simson von Rembrandt sowie des Meisters Selbstbildnis mit seiner Frau Saskia, endlich noch der herrliche Vermeer (Kuppelszene). Die Stilleben von Jan Weenix und ähnliche Bilder von Hondecoeter u. a. sind fein zum Ausgleich verwendet und auch die zahlreichen Bildnisse treten vermittelnd zwischen die

größeren Gemälde. Dabei kommt aber ein jedes, weil diese Bilder so niedrig, Auge in Auge mit dem Beschauer, gehängt sind, vollständig zur Geltung, wenn man dem einzelnen Gemälde gegenübersteht. Mehr als zwei Bilder hängen im ganzen Saale überhaupt nicht übereinander und hochgehängt sind nur Gemälde, wie Honthorsts Zahnarzt, Everdingens Wasserfall, Pieter de Grebbers Findung Mosis und Rembrandts Ganymed, die dort gerade gebührend zur Geltung kommen. Posse hat es endlich verstanden, die Gemälde auch so zu hängen, daß jede Wand ein harmonisches Gesamtbild ergibt.

So haben sich die Grundsätze, nach denen Posse die Dresdener Galerie umgestalten möchte, bei diesem ersten Versuch mit dem Rembrandtsaal glänzend bewährt. Er wird nun die Galerie in eine Schausammlung und eine Studiensammlung teilen. Für die letztere stehen ihm die Räume im ehemaligen Landhause zur Verfügung. Freilich fehlt ihm aber zur weiteren Umgestaltung des Semperschen Baues für die Schausammlung zunächst das Geld und der Landtag tritt erst wieder 1911 zusammen. So müssen wir hoffen, daß sich inzwischen Kunstfreunde finden, die ihm möglichst bald die Mittel zur Verfügung stellen, um neben dem Rembrandtsaal zwei gleich gediegen wirkende vlämische Säle zu schaffen. Wie notwendig die Umgestaltung des dunklen überfüllten Rubenssaales ist, das kommt einem jetzt beim Vergleich mit dem köstlichen Rembrandtsaal doppelt zum Bewußtsein.

Paul Schumann

o **Aachen.** Die Neueinrichtung der niederländischen **Gemäldegalerie des städtischen Suermondt-Museums,** von deren Anfängen schon in Nr. 39 der Kunstchronik vom 16. September die Rede gewesen ist, ist jetzt fertiggestellt worden. In acht Räumen gibt sie in streng kunsthistorischer Anordnung einen Überblick über die Entwicklung der Malerei in den Niederlanden seit dem 15. Jahrhundert. Es ist sehr erfreulich, daß kunsthistorisch bemerkenswerte Gemälde wie die beiden Flügel vom »holländischen Meister der virgo inter virgines« oder die Landschaft van der Laens, des Pseudo-Vermeer, jetzt der Betrachtung und dem Studium, dem sie früher fast vollkommen entrückt waren, wieder zugänglich gemacht worden sind. Von **Neuerwerbungen** des Museums sei besonders die große figurenreiche »Versuchung Christi« von einem niederrheinischen Maler zu Beginn des 16. Jahrhunderts hervorgehoben. Das künstlerisch wie ikonographisch anziehende Gemälde ist zweifellos Teilstück eines der großen Altarwerke, wie sie, Holzplastik und Malerei vereinend, gerade am Niederrhein die Kirchen schmückten.

Die Neuordnung im Kaiser-Friedrich-Museum. Die Notwendigkeit, Raum für die Aufstellung der Gipsabgüsse nach Werken der italienischen Plastik zu schaffen, die ihrerseits den provisorisch zu bergenden Sammlungen der Vorderasiatischen Abteilung weichen müssen, war der Anlaß zur Räumung der großen Säle des Erdgeschosses an der Kanalseite von der hier ausgestellten italienischen Stuckplastik und deren Übernahme in die Galerie des Obergeschosses. Diese hatte zwar durch Zurückgabe der Sammlung Carstanjen, die dem Kaiser-Friedrich-Museum für fünf Jahre geliehen war, einen leeren Saal gewonnen, damit aber noch nicht Raum genug, um die große Sammlung der Stucchi und die inzwischen dazugekommenen Neuerwerbungen unbeschadet alles bisher Ausgestellten und der historischen Zusammenhänge zu bergen. Einige platzraubende große Tafelbilder von weniger bedeutenden Oberitalienern mußten daher vorläufig deponiert werden. Wie immer brachte auch diese Neuordnung und geänderte Aufstellung der Kunstwerke manche Überraschung durch die Entdeckung neuer unerwarteter Wirkungsmöglichkeiten. Auf anders gefärbten Wänden in anderer Umgebung erscheinen uns Bilder und Plastiken wie gute Freunde in neuen noch ungewohnten Gewändern, in denen sie uns erst wieder vertraut werden müssen. Die eingewurzelte Sympathie mit den alten langgewohnten Eindrücken reißt uns in solchen Fällen zu manchem Vorurteil hin, dessen Grundlosigkeit wir kurz nachher einsehen. Jedenfalls lehrt uns diese Neuordnung wieder, daß derartige Revisionen, Veränderungen und Neuwertungen in jeder Galerie, ja in jedem Kunstmuseum überhaupt, von Lustrum zu Lustrum vorgenommen werden sollten, um die Kunstwerke von allen gefühlsmäßigen Akzidentien, mit denen sie durch eingerostetes Haften in einer bestimmten Umgebung meist halb unbewußt auf uns wirken, zu befreien und so ihre Wirkung auf uns zu erneuern. Den farbigen Stuccos der italienischen Renaissance, deren intimer Reiz in ihren bisherigen als Lapidarien prädestiniert erscheinenden Sälen vielfach verloren ging, hat der Umzug sehr wohl getan. Ein großer Teil derselben gelangt jetzt im ehemaligen Ferraresensaal (Nr. 34) zu wundervoller Wirkung. Es sind vornehmlich die Arbeiten von Donatello und Luca della Robbia sowie ihrer Werkstätten und verwandter Meister. Seit ihre Madonnen nicht mehr dem starken Seitenlicht ausgesetzt sind und nur noch das Oberlicht diskret über die Reliefoberflächen streicht, ohne die Tiefen zu erhellen, ist ihre Zwiesprache mit dem Kinde viel trauter geworden. Nur wenige größere Tafelbilder wurden des Farbenklangs wegen zwischen den Stuccos aufgehängt; darunter die flammenfarbige Himmelfahrt Mariä von Castagno, deren goldenroter Schein allein genügt, um dem graugrünen Klang einer Wand Leben zu geben, ferner die dekorativ wertvolle Kreuzigung von Filippino Lippi, die von zwei schmalen Ghirlandajos flankiert wird und die schon durch die Stimmung hierher passende Schutzmantelmadonna Filippos. So sind die bisher abseits gelegenen und daher zu wenig beachteten plastischen Andachtsbilder der italienischen Renaissance nunmehr in den Mittelpunkt des Interesses hineingezogen und die andächtige Stimmung dieses neuen Raumes dürfte ihre Wirkung auch auf das breitere Publikum ebensowenig verfehlen, wie im benachbarten Botticellisaal. Dieser hat durch Entfernung einiger Bilder an Wirkung so sehr gewonnen, daß er noch mehr wie bisher als der schönste, stimmungsvollste Raum der Galerie gelten kann. Weltliche Bilder, wie Piero di Cosimos Mars und Venus mußten das Feld räumen und Botticellis Venus stört mit ihrer jungfräulichen Nacktheit die weihevolle Stimmung kaum. Die doppelt schöne Wirkung einreihig gehängter Bilder kann hier genossen werden, und die zwei Verdüren oberhalb der beiden Langreihen bringen einen festlichen Ton in diese präraffaelitische Heiligengemeinde. Im angrenzenden früheren Signorellisaal (Nr. 37) wurde an Stelle der »Schule des Pan« Benedettos thronende Madonna aufgestellt, der ein alter vorderasiatischer Teppich als Hintergrund dient und die von zwei großen farbigen Reliefs von Rosellino flankiert wird. Verschiedene farbige Plastiken und Bilder von späten Florentiner Quattrocentisten sprechen in diesem Saal zum Beschauer. Die beiden nächstfolgenden Säle, die bisher die frühen Schulen von Venedig und der davon abhängigen Terra ferma behausten (Nr. 41 und 44) zeigen jetzt die Umbrer und Oberitaliener mit der zugehörigen Plastik. Cosimo Turas stolzes Altarwerk bildet den würdigen Abschluß dieser Flucht. Signorellis Pan hat durch Aufgabe seiner Ausnahmestellung an der Stirnwand kaum an Wirkung verloren, ja die olivgrüne Tapete läßt ihn wärmer erscheinen als früher. Das Bild schmückt jetzt, von anderen Werken des Meisters und von Melozzos Sibyllen umgeben, eine Langwand, die mit zu den schönsten Wänden

der neugeordneten Galerie gerechnet werden muß. Geringfügige Veränderungen wurden in den Seitenlichtkabinetten vorgenommen und auch der florentinische Cinquecentosaal (Nr. 45) blieb intakt. Erst im nächsten Saal (46) setzt sich die Verschiebung fort. Hier fanden die frühen Venezianer mit L. Vivarinis schönem Altarwerk, das von den zwei der Basilika entnommenen und nun erst recht zur Wirkung gelangten Wappenhaltern des Tullio Lombardi flankiert wird, Platz. Die Venezianer der Hochrenaissance gesellten sich im anstoßenden Saal (47) ihren Nachfolgern aus dem 18. Jahrhundert in überraschendem Einklang. Hier dürfte besonders die Stirnwand ihre Liebhaber finden, wo sich Tintorettos festlich-stolze Verkündigung mit desselben Meisters Prokurator, Tizians Strozzitochter und Piombos Ordensritter zu einem prachtvoll tönenden Farbenakkord vereinigen. Doch ist die festlich-stolze Gesamtwirkung dieses Saales überhaupt unvergleichlich. Die italienischen Seicentisten und die zugehörige Kleinplastik wurden in den ersten Saal jenseits des Treppenhauses übertragen, wo unter anderen die wuchtige Pietágruppe eines unbekannten Römers über dem leuchtenden Campagnafirmament des Bamboccio eine schöne Kontrastwirkung abgibt.

Viel schwieriger als bei den Italienern gestaltete sich die Neuordnung bei den Holländern und Vlamen. Der freigewordene Carstanjensaal (Nr. 61) wurde hier als Rembrandtsaal adaptiert. Neben ihm mußten auch seine Schüler Platz finden. Daß diese Aufstellung nicht als endgültig gelten soll, hebt Generaldirektor Bode selbst in seinem Bericht über die Neuordnung (Amtliche Berichte, XXXII, 3) hervor. Der Wunsch, sämtliche Gemälde des Meisters einmal in *einem* Raum vereinigt zu sehen und besonders das große Anslobild in einem größeren Raum zu stärkerer Wirkung zu bringen, war der Anlaß zu diesem Versuch. Doch sollen die kleinen und mittelgroßen Gemälde Rembrandts wieder ihr warmes Seitenlicht bekommen, sobald nach Fertigstellung des Deutschen Museums Platz geschaffen wird. Der Thiemsammlung wegen mußten auch die holländischen Elitekleinmeister, die Vermeer, Hooch, Terborch und Steen, Ruysdael und Potter, das große Kabinett (53), wo sie sich zu schönster Gesamtwirkung vereinigt hatten, verlassen und wurden (hoffentlich nicht für immer) getrennt. Im großen Oberlichtsaal (52) endlich sind Vlamen und Holländer des 17. Jahrhunderts vereinigt und zeigen, wie nahe sie gegenseitige Anregung gebracht hat. Die Säle sind bereits wieder dem Publikum geöffnet. *Diez.*

Der Berliner **Rentier Roesicke** hat dem Großherzog von Oldenburg seine moderne Gemäldesammlung vermacht. Der Großherzog hat die Sammlung der staatlichen Galerie angeboten, wenn der Staat die Erbschaftssteuer und die Transportkosten übernehme. Diese Ausgabe beträgt etwa 6000 Mk. Der oldenburgische Landtag erklärte sich mit dem Angebot einverstanden. Die wertvolle Sammlung enthält u. a. Werke von Menzel, Lenbach, Knaus, den beiden Achenbachs, Bracht, Dettmann, Kallmorgen, Grützner, Gude, Mesdag, Passini.

◎ In der islamischen Abteilung des **Kaiser-Friedrich-Museums** wurde eine Vitrine mit acht großen und mehreren kleinen syro-islamischen Prachtgefäßen aus emailliertem und goldbemaltem Glas aufgestellt. Diese Prunkgläser wurden im 12.—15. Jahrhundert in Damaskus und Aleppo hergestellt; einige derselben sind durch Sultansnamen datierbar. Eine größere Anzahl solcher Gläser war bekanntlich auch auf der Ausstellung islamischer Meisterwerke in München 1910 zu sehen. Doch war es bisher noch keinem öffentlichen Museum vergönnt, eine so große Anzahl dieser heute überaus geschätzten Gefäße in einer Vitrine zu vereinigen. Das Museum verdankt diese seltene Gelegenheit dem Entgegenkommen mehrerer Sammler, welche die Objekte für längere Zeit leihweise zur Verfügung gestellt haben. Es sind fünf große Moscheelampen, eine Flasche mit Reiterfries, ein Krug, ein Pokal und mehrere kleinere Trinkgefäße.

Leipzig. Die Direktion des Städtischen Kunstgewerbe-Museums hat einen Führer durch die Sammlungen erscheinen lassen. Das geschmackvoll ausgestattete Heft enthält außer einem Text von 39 Seiten auf 32 doppelseitigen Tafeln 80 Abbildungen einer Anzahl der wichtigsten Besitzstücke, so daß es durch diese illustrativen Beigaben eine über den ephemeren Wert ähnlicher Publikationen hinausgehende Bedeutung erhält. Der Preis beträgt 1 Mark. *—a.*

St. Petersburg. Die Übersiedelung der **Galerie der Kostbarkeiten** der Eremitage und ihre Neuaufstellung sind nunmehr vollendet. Gegenwärtig erfolgt die Überführung der Kaiserlichen **Porzellan- und Silberkammer** aus dem Winterpalais in die Eremitage. Sobald diese vollendet ist, werden wir auf diese sensationellen Nova ausführlicher zurückkommen. *—chm—*

VEREINE

Der **Deutsche Verein für Kunstwissenschaft** versendet den **Bericht** über seine Tätigkeit in den Jahren 1909 und 1910. Der Verein besteht heute aus 793 Mitgliedern, während kurz nach seiner Begründung 741 gezählt wurden. Das Vereinsvermögen beträgt 116773.65 Mk. Der Denkschrift sind vier wissenschaftliche Berichte beigefügt: 1. Bericht über die Arbeiten bei der Abteilung der mittelalterlichen Profanbauten: Die Kaiserpfalzen. Von Professor Dr. Paul Clemen-Bonn; 2. Bericht über die Arbeiten bei der Abteilung der frühmittelalterlichen Skulpturen: Die Elfenbeine. Von Professor Dr. Goldschmidt-Halle; 3. Bericht über die Arbeiten bei der Abteilung für Miniaturen: Die karolingischen Miniaturen. Von Dr. Wilhelm Köhler; 4. Bericht über die Arbeiten bei der Abteilung der Handzeichnungen: Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. Von Professor Dr. Paul Ganz-Basel. Letzterer ist auch der Herausgeber der Jahresgabe 1909 für die Mitglieder: »Zwei Schreibbüchlein des Niklaus Manuel Deutsch von Bern«. Die neue Jahresgabe ist eine vornehm ausgestattete Publikation in gr.-4° über *Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar* (in einer einmaligen Auflage von 1000 Exemplaren für die Mitglieder). Die Bilder dieser Handschrift, die in Lichtdrucken reproduziert sind, bilden eines der vollkommensten Beispiele des deutsch-byzantinischen Stiles, der den gewaltigen Aufschwung in der Kunst um das Jahr 1200 bezeichnet. Die Herausgabe besorgte *Adolph Goldschmidt.* — Die diesjährige Mitgliederversammlung wird am 29. Dezember in Dresden stattfinden.

× Ein neuer »**Künstlerbund für Glasmalerei und Glasmosaik**« hat sich gebildet, der den deutschen Künstlern die Möglichkeit schaffen will, sich mit diesen dekorativen Techniken lebhafter zu beschäftigen. Der Bund hat für die Ausführung der Arbeiten seiner Mitglieder zwei vorzügliche Werkstätten: die Glasmalerei von Heinersdorff (Berlin) und die Deutsche Glasmosaikanstalt von Puhl und Wagner (Rixdorf bei Berlin) gewonnen, so daß von vornherein die Garantie geboten ist, daß man nicht bei der Kartonkunst stehen bleiben wird. Zu den Mitgliedern gehören u. a. Bruno Paul, Peter Behrens, Hans Looschen, Max Pechstein, August Unger, Fritz Pfuhle, Cesar Klein, Karl Willingstorfer.

× Die **Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande** hielt Mitte Dezember in Berlin ihre dritte ordent-

liche Mitgliederversammlung ab. Die Veranstaltungen begannen mit einer gemeinsamen Besichtigung der Kunstsammlung des Geheimrats Arnhold. In der abendlichen Sitzung sprachen Prof. Dr. Georg Voß über »Deutsche Kunst und deutsches Kunstgewerbe im Ausland, einst und jetzt«, Legationsrat Dr. F. Olshausen über »Deutsche Kunst und Wirtschaftspolitik in Südamerika.“ Mitteilungen über in Südamerika geplante Kunstausstellungen der Gesellschaft schlossen sich an.

× Eine neue **»Vereinigung bildender Künstler Berlins«** hat sich gebildet, die den Zweck verfolgt, die geschäftlichen Beziehungen zwischen Künstlern und Käufern, ohne Hinzuziehung des Kunsthandels, reger zu gestalten. Eine erste Ausstellung des neuen Verbandes im alten Lipperheideschen Hause in der Potsdamerstraße, bei der auch eine zeitgemäße Reform der Jury durchgeführt wurde, bringt eine sorgsam gewählte Kollektion von Bildern, kleineren Skulpturen und graphischen Arbeiten im Preise bis höchstens 300 Mark. Eine ganze Reihe frischer und tüchtiger Begabungen, die bisher so gut wie unbekannt geblieben sind, kam dabei an die Oberfläche.

Ein enger **Zusammenschluß der Privatarchitekten Deutschlands** wird jetzt vom Bunde deutscher Architekten in Gemeinschaft mit den Privatarchitekten des Verbandes, Architekten-Verein und -Vereinigung vorbereitet. Dieser eingetragene Verein soll die künstlerisch wirkenden Privatarchitekten Deutschlands umfassen, er soll Sonderrechte und den Ruf erstreben, daß seine Mitglieder die tüchtigsten künstlerischen Anwälte des bauenden Publikums sind.

VERMISCHTES

× **Max Liebermann** hat in den jüngsten Wochen einige Porträts vollendet, darunter an erster Stelle ein großes Bildnis (Kniestück, stehend) des Frankfurter Oberbürgermeister Dr. Adickes, sowie die Porträts des Prof. Ludwig Borchardt in Kairo und des Kommerzienrats Seligmann in Hannover.

Professor **Peter Behrens** hat den Auftrag erhalten, einen Monumentalbau als **Verwaltungsgebäude für die Mannesmannröhrenwerke** in Düsseldorf zu errichten. Das Gebäude liegt an einem bevorzugten Platz am Rhein.

× **Raffael Schuster-Woldan** hat den Zyklus seines großen Wandgemäldes für den Sitzungssaal des Bundestages im Reichstagsgebäude, für den er schon vor acht Jahren die Deckenmalerei ausführte, nunmehr fertiggestellt. Es sind acht Bilder, in Kaseinfarben auf Leinwand gemalt, von denen jedes etwa neun Quadratmeter Fläche umfaßt. Sie schließen sich nach Art und Inhalt der phantastisch-dekorativen Deckenkomposition an und streben wie sie vor allem in freier Weise zu einer festlichen Schmuckwirkung. Der thematische Gehalt — Allegorien von origineller Erfindung auf Seemacht und Landmacht, Jagd und Landbau, Handel und Kolonien, Frieden und Ruhm und den Triumph der Kultur — tritt dagegen zurück. Die Gemälde werden jetzt am Bestimmungsorte angebracht; im Januar erfolgt dann die formelle »Abnahme« durch die Ausschmückungskommission des Reichstages.

Professor **Fritz Erler** in München hat von der Stadtdirektion **Hannover** den Auftrag erhalten, den großen Festsaal des dortigen neuen Rathauses auszumalen. Die Entwürfe sind von den maßgebenden Behörden bereits genehmigt worden.

KONGRESSE

Für den **Internationalen Künstlerkongreß in Rom 1911** haben eine große Reihe von Künstlern ganz Europas sich angemeldet, so Artur Kampf, der die deutsche Kunstabteilung zusammenstellt, Ernst Hildebrand, Franz Stuck, Ferdinand Hodler, dann Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle; von Künstlern des Auslandes u. a. Auguste Rodin, Fürst Trubetzkoi, Albert Besnard, Carolus-Duran, Walter Crane und Poynter.

FORSCHUNGEN

Zu Scorels römischem Aufenthalt. In der Sitzung der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft vom 14. Okt. ist laut Sitzungsbericht (vgl. Kunstchronik Nr. 4, Sp. 63) die Tatsache, daß Scorel in Rom gewesen ist, in Zweifel gezogen worden; als Grund wird angeführt, daß im vatikanischen Archiv sich kein Beleg dafür gefunden habe. Wer die Unvollständigkeit, mit der die Rechnungsnachweise der päpstlichen Kammer in dieser Epoche erhalten sind, kennt, wird dies Argument nicht allzu schwer nehmen: würde man doch dann mit demselben Recht bezweifeln dürfen, daß Raffael unter Julius II. im Vatikan gearbeitet hat. — Eine sehr bedeutsame Stütze für die Annahme, daß Scorel wirklich zur Zeit seines Landsmannes, Hadrians VI., nach Rom gekommen ist, liegt vor: ein Brief Scorels an Adriaen de Marselaer; datiert Rom 26. Mai 1524. Er wird von Hymans in seiner Ausgabe des van Mander, Bd. I, S. 318 in Übersetzung mitgeteilt. Steht die Tatsache an sich damit fest, so wird man auch eine bisher nicht genügend beachtete Stelle[1]) in einem Bericht venezianischer Gesandten, die zwischen dem 10. und 30. April 1523 Rom besuchten, für Scorels Biographie anziehen dürfen. Sie steht in den Diarii des Marin Sanuto (Bd. 34, S. 226; der redigierte Bericht bei Alberi, Relazioni di Ambasciatori Veneti, Serie IIa, Vol. III, p. 117, nach letzterer Stelle zitiert und auf Scorel bezogen bei Pastor, Gesch. d. Päpste IV, II, S. 53). Die Gesandten besuchen am 28. April das damals unzugängliche Belvedere: »Da un altra parte pur contigua a questo, da man mancha vi sono infinite camere, e camerini e saloti, in uno de' quali vi habita un pictore fiamengo giovene di meno di 30 anni, molto excelente per quello si vete per alcuni quadri tenia li dove lavorava, zoe due retrati dil Papa tanto simili che parve di veder lui; ma li retrati, si dipenti come impressi, che si vendono lì in Roma, non lo someglia.« Also im Belvedere wohnt ein Niederländer, noch nicht dreißig Jahre alt, der zwei Bildnisse des Papstes gemalt hat von erstaunlicher Ähnlichkeit. Und gerade von einem Porträt Hadrians, das er zwei Monate vor des Papstes Tode gefertigt hat, also im Juni 1523, spricht Scorel in jenem Brief. Auch das von den Gesandten angegebene Alter stimmt: nach van Mander 1495 geboren, zählte Scorel damals 28 Jahre. Alle diese Gründe äußerer Art, zusammengehalten mit den stilkritischen, die von anderer Seite schon vorgebracht worden sind, lassen es als gesichert erscheinen, daß er längere Zeit, mindestens ein reichliches Jahr in Rom zugebracht hat. Damit erscheint dann auch sicher gestellt, daß jenes merkwürdige Bild, das kürzlich für die Wiener Galerie erworben wurde, und in welchem sich das niederländische Element aufs interessanteste mit dem Stil der Raffael-Schule (Penni, Perino del Vaga) mischt, von ihm herrührt.

G. Gr.

[1]) Ich finde nachträglich, daß sie von Orbaan in Oud Holland XXIII, 1905, S. 130 herangezogen ist.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 11. 30. Dezember 1910.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LITERATURNUMMER

Neue Hausbuchmeisterliteratur. Kein Künstler des deutschen 15. Jahrhunderts steht wohl eben mehr im Vordergrunde des Interesses und kein Künstler findet wohl mehr kritische Untersuchung von den verschiedensten Seiten her als gerade der sog. Hausbuchmeister. Diese Tatsache ist außerordentlich erfreulich, denn nur dadurch kann den vielen Problemen, die bei diesem einzigartigen und hochbedeutenden Künstler noch immer der Lösung harren, erfolgreich nachgegangen werden. Andererseits hat das Bestreben, über diesen Meister immer wieder etwas »ganz Neues« zu bringen, manchen auf falsche Wege geführt. Wir wollen dies nicht unerwähnt lassen. Vor allem ist es die Arbeit von *Hans Naumann*, *»Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Kabinetts«* (Repertor. f. K. 1910, S. 293—309), die wohl alle, die sich mit dem Hausbuchmeister intimer zu beschäftigen hatten, unangenehm berührte. Mit Recht ist dies auch schon an verschiedenen Stellen deutlich zum Ausdruck gekommen. Naumann hat es gewagt, mit ziemlich wenig einleuchtender Begründung die Forschungsergebnisse vieler gründlicher Kunsthistoriker, die Arbeit von Jahrzehnten, mit einem kühnen Vorstoß über den Haufen zu werfen. Das könnte vielleicht an sich wenig verwundern, da man ja bei anonymen Meistern nie vor Überraschungen sicher ist; aber: Naumann setzt wirklich nichts Besseres an die Stelle. Seiner Ansicht nach hat der Hausbuchmeister außer seinen »Radierungen« (!) nur das Gothaer Liebespaar und die Koburger Zeichnung verfertigt, während die von allen bewunderten übrigen Gemälde und Zeichnungen von einem Kopisten, den er mit dem von mir entdeckten Heinrich Lang identifiziert, herrühren sollen. Wenn ein Kunsthistoriker so ganz außerordentlich schöne Werke wie das Berliner Liebespaar, die Berliner Skizzenblätter, die Pariser Kreuzigung, die Heidelberger Zeichnung von 1480 und das Freiburger Triptychon — um nur einige zu nennen — so gering bewertet, daß er sie ruhig einem seiner Meinung nach minderwertigen Künstler zuweisen zu müssen glaubt, dürfte er sich meines Erachtens eigentlich nicht mit dieser Materie befassen. Die übrigen Unrichtigkeiten seiner Arbeit, wie z. B. die falsche Aufteilung der Hausbuchzeichnungen, die von Storck, Beth und mir unabhängig voneinander im wesentlichen übereinstimmend vorgenommen wurde, lasse ich an dieser Stelle unerwähnt.

Entschieden dankenswerter ist die Publikation des *Spiegels menschlicher Behaltnis* (Heitz, Studien z. deutsch. Kunstgesch. Heft 126, 1910), die ebenfalls *Hans Naumann* veranstaltete. Im allgemeinen dürfte seine Datierung des Holzschnittwerkes zutreffen, doch vermißt man, was auch Leo Bär hervorhebt, eine genauere Bestimmung des Druckjahres vermittels der Typen. Beachtenswert scheint mir, obgleich die Forschung mit seltener Einhelligkeit die Spiegelillustrationen dem Hausbuchmeister zugeschrieben hat, die im einzelnen doch recht ungleichmäßige Güte der Blätter. Manche sind derartig roh, daß man — von der schlechten Ausführung des Holzschneiders abgesehen — fast gezwungen ist, an Werkstattarbeiten zu denken. Der Einfluß Schongauers auf den Hausbuchmeister, den Naumann immer wieder zur Sprache bringt, dünkt mir, obwohl sicher vorhanden, doch nicht derartig tiefgehend zu sein, wie Naumann annimmt. Weit höher dürfte der Einfluß vom Meister E·S· her, den der Hausbuchmeister in Konstanz empfing, einzuschätzen sein, wie überhaupt die Konstanzer Kunst für den Hausbuchmeister von größter Bedeutung war.

Eine äußerst wichtige Bereicherung der Hausbuchmeisterliteratur ist des weiteren eine Arbeit von *Max Geisberg* in den Monatsheften f. Kunstw. (1910, S. 377—382), wo eine neue Zeichnung des Meisters, ein Entwurf für eine Goldschmiedearbeit, vorgeführt wird. Es ist dies insofern von weitgehendem Interesse, als man bis jetzt aus verschiedenen Gründen geneigt war, die Beziehungen des Hausbuchmeisters zum Goldschmiedehandwerk recht gering zu veranschlagen. Bemerken möchte ich im Anschluß an diese Zeichnung, daß sich in der Sammlung Pierpont Morgan eine deutsche Goldschmiedearbeit des 15. Jahrhunderts findet, die m. E. entschieden eine gewisse Verwandtschaft mit dem Entwurfe unseres Meisters zeigt (vgl. Burlington Fine Art Club, Exhibition of Early German Art; London 1906, Tafel XLII).

Willy F. Storck bringt im 11. Hefte der Zeitschr. f. bild. Kunst interessante Parallelen zu dem auch in den Kreis des Hausbuchmeisters gezogenen Bilde »Allegorie auf den Tod und das Leben« im Germanischen Museum.

Im Novemberheft der Monatshefte f. Kunstw. versucht *Leo Bär* hauptsächlich auf historischer Grundlage eine Chronologie der sämtlichen Werke des Hausbuchmeisters zu gewinnen, wie sie schon früher in der gleichen Zeitschrift Kurt Glaser für die Stiche mehr stilkritisch vorgehend aufgestellt hat. Wenn sich auch im einzelnen wohl nie ganz bestimmt wird sagen lassen, ob ein Blatt früher oder später ist als das andere, so bietet gerade die historische Methode, besonders bei richtiger Verwertung des jeweiligen Terminus post oder ante, eine äußerst sichere Grundlage, und sicher werden sich bei genauerem Durcharbeiten der Miniaturen noch weitere datierbare Kopien nach dem Hausbuchmeister namhaft machen lassen. Ohne des näheren auf die sehr gewissenhafte Arbeit Bärs einzugehen, möchte ich daran anschließend folgendes erwähnen:

Die Stiche L. 55 und L. 56, Mädchen und Greis, Jüngling und Alte, sind in einem Holzschnitt (um 1500) benutzt, der folgende Verse zeigt:

»Ach schene frau ir gebent mir freudt vnnd mut /
dörfft ich euch vertrauen es wer gar gutt —

Ach eilent pald lieber Her' /
Nach euch han ich groß beger.«
»man sagt du stest nach meinem gut vnd nit nach mir
Das ist boß lieber gesell Das sag ich dir —
Frau euer erbarckeit die will ich han
ir solt euch nit anders sagen lan.«

(Abgebildet bei Eduard Fuchs, Illustrierte Sittengesch. »Renaissance« S. 5, Abb. 4). —

Ähnliche spielende Kinder (L. 59—61) findet man in der Schedelschen Weltchronik (1493) pag. CLXIV verso. —

Der Stich »Der Hund« (L. 78) scheint mir stark von Peter Fischer d. J. in einer Bronze des Braunschweiger Museums benutzt (abgeb. bei R. Piper, Das Tier, 1910, S. 95, Abb. 62). Übrigens geht der Hausbuchmeisterstich auch auf die Spielkarten des E. S. (L. 258) zurück.

Bär Nr. 97 Tafelbild: »Madonna mit Kind« befindet sich *nicht* in Privatbesitz, sondern im Nationalmuseum München.

Die Wiener Wappenzeichnung, die Bär für eine Kopie nach einem verlorenen Stiche des Hausbuchmeisters hält, hat ein Pendant im Karlsruher Kupferstichkabinett. Beide Zeichnungen sind von der gleichen Hand auf gleichartigem, gleichgroßem Papier, wie ich mich durch persönliches Nachprüfen der Originale überzeugt habe, als Entwürfe für Glasmalereien gezeichnet; sie mögen in der Werkstatt des Hausbuchmeisters entstanden sein.

Das Geburtsdatum des Hausbuchmeisters muß noch weiter heruntergesetzt werden, als Bär und ich es früher tat. Im Magazin der Karlsruher Gemäldegalerie wurde ein vorzüglich erhaltenes Gemälde (Katalog Nr. 1136; 48×67,5 cm; auf Eichenholz), das aus der Hirscherschen Sammlung stammt und zweifelsohne am Oberrhein (Konstanz?) entstanden ist, aufgefunden, das wegen der Tracht der Personen (Zaddelröcke wie beim Meister der Spielkarten) auf mindestens 1450 angesetzt werden muß. Es ist ein echtes Frühwerk des Hausbuchmeisters; ich werde dasselbe demnächst nebst anderem publizieren. *H. Th. B.*

Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. *Dr. Walter Josephi:* Die Werke plastischer Kunst. 399 S. 4°. Mit 64 Tafeln und 160 Textabbildungen. Nürnberg 1910.

Künstlerisch betrachtet, ist die deutsche Plastik keine eigentliche Museumskunst d. h. die Mehrzahl ihrer Werke verliert, abgesondert von der Umgebung, für die sie geschaffen war, einen beträchtlichen Teil ihrer Werte, — die ja auch nicht bloß künstlerische Werte, sondern auch allgemeine Stimmungswerte sind. Ein Altar wirkt im Museum anders, als in der Kirche, das Bruchstück eines Altars, wenn es mit dem Anspruche eines selbständigen Gebildes auftritt, anders als dort, wo es nur Teil eines Ganzen ist. Deshalb ist jede gewaltsame Entfernung vom historischen Ort eine Zerstörung von Werten. Etwas anderes ist es, wenn die Entwurzelung eine vollzogene Tatsache ist. Da kann diesen beweglichen Denkmälern nichts besseres widerfahren, als Aufnahme in eine große öffentliche Sammlung, wo sie mit Verwandtem in Gruppen und Reihen zusammentreten und auf ihre technischen Eigenschaften bequem beobachtet werden können.

Die großen Dienste, die die plastische Abteilung des Germanischen Museums der Kunstwissenschaft geleistet hat, sind allgemein bekannt. Der neue Katalog fügt diesen Diensten einen sehr respektablen neuen hinzu. Vergleicht man ihn mit seinem Vorgänger vom Jahre 1890, so ist der Eindruck ein doppelt befriedigender: nicht nur hat die Sammlung an Stückzahl wie an innerer Vielseitigkeit gewonnen, wir dürfen uns auch sagen, daß wir in den verflossenen 20 Jahren in der wissenschaftlichen Behandlung dieser Dinge ein gutes Stück vorwärts gekommen sind. Insbesondere haben wir gelernt, die ungleichen Sicherheitsgrade unseres Wissens schärfer zu unterscheiden. Gerade auch nach dieser Seite hin verdient die Gewissenhaftigkeit des Verfassers volles Lob. Unsicheres wird offener, als ältere Kataloge dieser Art es zu tun gewohnt waren, anerkannt und damit wird sofort anderes wieder sicherer, als es zuvor war.

Der erste Blick auf den starken Quartband könnte ein gewisses Mißtrauen wachrufen: war es nicht möglich, kürzer zu sein? Die nähere Prüfung erweist, daß kein Wort zu viel gebraucht ist. Die Beschreibungen geben, was nötig ist; sie fixieren genau ihre materielle Beschaffenheit, die Lücken, die Ergänzungen. Die Holzarten z. B., auf die manchmal so viel ankommt, sind mit Unterstützung eines Fachmannes bestimmt. Im kritischen Apparat ist die Literatur, soweit sie irgend in Betracht kommt, mit großer Vollständigkeit zusammengetragen. Stilkritische Erörterungen wurden grundsätzlich vermieden. Mit Zuschreibungen wurde sehr zurückhaltend verfahren. Wo sie nach des Verfassers Überzeugung gemacht werden konnten, wurde stets daran festgehalten, »daß dem wissenschaftlichen Benutzer des Katalogs das Subjektive dieser Zuschreibung deutlich erkennbar sein müsse, wie denn überhaupt mit der vielen Katalogen eigenen Vorliebe für Meisternamen durchaus gebrochen wurde.« Diesen schlichten Worten ist lebhaftester Beifall zu spenden. Wie in der Kunst der Meister sich in der Beschränkung zeigt, so in der Wissenschaft in der Resignation. Zumal eine Museumsverwaltung hat nicht die Aufgabe, das Urteil abzuschließen, sie soll nur dem Benutzer die Bildung des eigenen Urteils erleichtern. *Dehio.*

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung.* Verlag von Ferd. Hirt & Sohn, Leipzig 1910.

Da es doch mal in der Luft liegt, künstlerisch zu erziehen, Wege zur Kunst zu zeigen usw., wird wohl die Zeitmäßigkeit des neuen Buches von Paul Brandt, »Sehen und Erkennen« berechtigterweise nicht bezweifelt werden können. Eine andere Frage ist es, ob es einem Sterblichen überhaupt möglich ist, den Menschen das Auge für die Kunst zu öffnen. In dieser Beziehung halte ich es mit dem Goetheschen Leitmotiv, das Brandt an die Spitze seines Buches gesetzt hat: »Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten«. So müssen wir schlechterdings die Hoffnung aufgeben, einem, dem die natürliche Anlage dazu fehlt, wahres Kunstverständnis beibringen zu können. Es wäre ein wahrer Segen in unseren Tagen, wenn sich ein jeder, der Galerien besucht, auf den Auktionen mitbietet und weiß ich was alles noch an »Kunst« mitmacht, die Worte des Weisen von Weimar gut ins Gedächtnis prägte! Es gibt aber Menschen, bei denen das angeborene Kunstbedürfnis nicht durch eigene Arbeit und Selbstsuchen Befriedigung finden kann. Für solche könnte ich das Brandtsche Buch als einen guten Führer bezeichnen. Besonders auch der Jugend, der in unserem Stahl- und Eisenzeitalter das Selbstanschauen noch mehr erschwert ist, glaube ich, wird Brandt ein guter Freund und Begleiter sein. Das Buch ist pädagogischen Bedürfnissen entsprungen. Es ist lehrreich, ohne lehrhaft zu werden. Ich möchte aber betonen, dieses Werk ist nur dann mit bleibendem Nutzen zu verwerten, wenn man dabei eine gute Kunstgeschichte zur Hand hat, denn es ist meine Überzeugung, daß es kein wahres Kunstverständnis ohne eine Kenntnis des allgemeinen Entwickelungsganges der Kunst geben kann. Erst der, der eine Übersicht besitzt, wird sich in die einzelnen Aspekte desselben vertiefen können. »Monumentorum artis qui unum vidit,

nullum vidit; qui multa vidit, unum vidit« sagte der alte Gerhardt mit Recht.

Brandts Methode ist die bei Wölfflin längst bewährte. Er zeigt an der Hand gut gewählter Beispiele, was verschiedene Begabung und verschiedene Formauffassung zu verschiedenen Zeiten aus demselben Motiv hervorzubringen vermochten. Bei einer solchen Behandlung schärft sich das Auge für das rein Künstlerische ganz ungemein. Manches bleibt dabei natürlich skizzenhaft, anderes fällt ganz weg. Aber im ganzen und großen wird jeder, der das Buch aufmerksam durchgelesen hat, bleibende Anregungen davon tragen. Selbst dem Kunstforscher wird interessant sein, einmal die verschiedenen Arten, denselben Gegenstand zu verwerten, nebeneinander abgebildet zu finden. Der Text ist gut und einfach verständlich geschrieben. Er ist geschickt stets mit den dazugehörigen Abbildungen auf dieselbe Seite gebracht worden. Besonders wertvoll wird das Buch für die Schule durch die konsequent durch die ganze Kunstgeschichte durchgeführte Methode sein. Besonders ausgiebig hat der Verfasser die Antike und die deutsche Kunst — auch die der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit, — herangezogen. Ein ausführliches Register und eine übersichtliche Zeittafel am Ende des Bandes erleichtern den Gebrauch. Die Klischees sind sehr gut, nur ist es höchst wünschenswert, daß bei einer folgenden Auflage der Standtort bei allen abgebildeten Kunstwerken genannt wird. Es ist nämlich noch zu erwähnen, daß sehr vieles vom Abgebildeten keineswegs zum Landläufigen und überall Findlichen gehört, was natürlich auch einen Vorzug bedeutet. Die Einbandzeichnung ist nicht sehr erfreulich und steht zu dem gediegenen Inhalt keineswegs in Beziehung. *M. H. Bernath.*

Berühmte Kunststätten, Band 41 und 49: *Eugen Petersen, Athen.* VIII und 255 Seiten mit 122 Abbildungen. M. 4.—. *Bruno Schrader, Die Römische Campagna.* 246 Seiten mit 123 Abbildungen. M. 4.—. Leipzig, E. A. Seemann, 1908 resp. 1910.

Die seit mehr als einem Jahrzehnt erscheinenden Seemannschen »Berühmte Kunststätten« entsprechen zweifellos einem Bedürfnis; so haben sich die 38 Bände, die bis zum Jahre 1908 erschienen waren, rasch eingebürgert und erfreuen sich berechtigter Beliebtheit, denn der moderne Reisende will wohlvorbereitet eine Kunststätte betreten. Woran aber hätte er sich besser über Geschichte und Kunstsehenswürdigkeiten einer Stadt oder eines Gebietes systematisch informieren können — womit dem Bädecker oder Gsell-Fels kein Abbruch getan werden soll; jedem das Seine! — als in Petersens oder Steinmanns altem und Renaissance-Rom, in Engelmanns Pompeji, Götz' Ravenna, in K. E. Schmidts Sevilla, Franz Paschas Kairo, Weeses München, um nur einige der Seemannschen »Berühmte Kunststätten« zu nennen, die in der großen Serie besonders beliebt sind? Und welchen Genuß bieten dann solche Bände, wenn man heimgekehrt in ihnen rekapituliert, was man gesehen hat, und an den trefflichen Abbildungen Tage voll Schönheit wieder Revue passieren läßt. Aber ein Kleines hatte man doch an den Bänden auszusetzen: Sie dienten weniger gut der augenblicklichen Information beim Herumwandeln an den Kunststätten selbst infolge ihres großen Formates; und so mußte man noch vor kurzem die im Reisen kultivierteste Nation der Engländer beneiden, die auf Forum und Akropolis, im Tempel oder in der Kirche ein handliches Bändchen aus der männlichen Rock- oder weiblichen Handtasche zu ziehen imstande waren, das ihnen erlaubte, in loco videndi systematische Lektüre zu treiben. Neuerdings hat nun der Seemannsche Verlag diesem Mangel abgeholfen, und von Nr. 41 der »Berühmte Kunststätten« an sind die Bändchen in liebenswürdig handlicher Form zu unserer Verfügung, so daß man, im Schatten einer Mauer der Akropolis oder eines Baumes der Campagna sitzend, die Vergangenheit an der Hand maßgeblicher Schilderungen wieder hervorzaubern und die Gegenwart an der Hand eines zuverlässigen Führers genießen kann.

Eugen Petersens Athen schildert in anregender Weise die Stadt des Theseus auf Grund der neuesten wissenschaftlichen Arbeiten und nach den neuesten Funden und Ausgrabungen. In stilgeschichtlichen Erörterungen ist die Plastik jeweils an der Stelle, wo das betreffende Kunstwerk noch steht oder wo es gefunden wurde, erörtert. Und die wichtigen Streitfragen, die in Athen nicht wenige sind — Enneakrunos, Dionysostheater und Dörpfeldsche Theorie, Themistoklesmauer, der Hochstandort der Denkmäler an der Dipylon-Gräberstraße usw. —, sind passend eingefügt. — Nach einer kurzen Orientierung ist, wie natürlich, der größte Teil des Bändchens der Akropolis gewidmet; nach einem Überblick über die urgeschichtliche Zeit werden wir über Hekatompedon und den Urtempel zu dem älteren Parthenon geführt, nachdem bei »Statuen und Weihgeschenken« die archaische Plastik in übersichtlicher Weise geschildert ist. In maßgeblicher Weise ist die perikleische Akropolis behandelt; und auch im Detail der Schilderung des Parthenon, seiner Giebel und seines Frieses bringt die gedrängte Schilderung alles Wichtige und alles Notwendige. Bei der zweiten Hauptabteilung »Die Unterstadt« ist in 25 einzelnen Abschnitten alles aus dem Altertum Erhaltene von Bedeutung uns vor Augen gebracht. Die vorzüglichen Abbildungen, welche das ganze Bändchen begleiten, zeugen von geschmackvoller und kritischer Auswahl. Dieser kleine Führer durch Athen ist für den Reisenden der zweckentsprechendste Begleiter; aber er soll auch in keiner Gelehrtenbibliothek fehlen. —

Um die *Römische Campagna* zu schildern, muß man ein Poet sein. Mit dem Auge des Tischbeinschen Goethe hat *Bruno Schrader* über die Campagna hingeschaut; mit dem Auge des Gelehrten die Einzelheiten betrachtet. Daraus ist denn auch ein ganz köstliches Büchlein entstanden, das wir nicht allein als treuen Begleiter auf der Reise, sondern auch als eine in hohem Grade genußreiche Lektüre am heimischen Herd empfehlen dürfen. Es ist Stimmung in diesem Buch, ob römische Überreste in der eigentlichen Campagna oder die altchristliche Kunst der Katakomben oder die gewaltigen Mauern vergangener Städte von diesem feinsinnigen Kenner der Umgebung Roms geschildert werden. Die Hauptabschnitte sind: aus der »Landesgeschichte«, worin auch von der ältesten Besiedelung wie von der Verwüstung die Rede ist; »Vor den Toren Roms«, in denen die Katakomben den größten Platz einnehmen; das hochinteressante Kapitel »Untergegangene Städte«, wobei in geschickter Weise bei solchen Stätten, wo hervorragende Kunstwerke gefunden worden sind, diese eingeflochten wurden (z. B. der Thoracatus Augustus von Primaporta, der Diskobol von Castel Porziano, die Fanciulla oder jetzt der Fanciullo von Antium usw.). Endlich das Gebiet »Am Bergrande« (Albanergebirge, Tivoli und die wenig besuchten und doch so sehenswerten Städte: Cori mit seinem für die Säulenrhythmik wichtigen Tempel, das zyklopische Norba und das märchenhafte Ninfa im Malariagebiete). Schrader hat seinem Bändchen ein Literaturverzeichnis angefügt, dem wir jetzt noch Tomassettis neues Buch über die römische Campagna (1909) und von Sybels »Christliche Antike« wegen seiner Wichtigkeit für die Klassifizierung der frühchristlichen Sarkophage anfügen wollen. Leider fehlt ein kleines Register, wenn auch die Inhaltsübersicht gut orientiert. Petersen hat dagegen für

Athen ein Register ausgearbeitet, das gute Dienste leistet. Die Abbildungen in dem Schraderschen Bändchen sind nicht minder gut ausgeführt und gut ausgewählt, wie die für den Band Athen. Besonders zu loben ist auch der scharfe und schöne Druck der ganzen Serie. *Dr. Max Maas, München.*

Felix Scheerer, Dr. ing., *Kirchen und Klöster der Franziskaner und Dominikaner in Thüringen.* Ein Beitrag zur Kenntnis der Ordensbauweise. Mit 96 Abbildungen im Text und auf drei Tafeln. Jena, Gustav Fischer, 1910. VIII und 148 Seiten.

Der um die Herausgabe von Veröffentlichungen zur thüringischen Kunstgeschichte verdiente Verlag Gustav Fischer in Jena hat der seinerzeit an dieser Stelle besprochenen Studie von Holtmeyer über die Zisterzienser-Kirchen Thüringens nunmehr eine zweite von Dr. ing. Scheerer, einem Schüler Gurlitts, über die Kirchen der Mendikanten folgen lassen. Sollte dabei die Absicht zugrunde liegen, allmählich eine vollständige Geschichte und wissenschaftliche Würdigung der Ordenskirchen zusammenbringen, so würden die beiden bisherigen Bände dadurch an Wert noch gewinnen. Aber auch für sich allein genommen, ist die Scheerersche Arbeit eine schätzenswerte Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Literatur. Sie beruht auf eingehenden Studien, zeichnet sich durch sicheres und entschiedenes Urteil aus, zieht bisher weniger oder gar nicht gewürdigte Bauwerke in den Kreis ihrer Untersuchungen und nimmt sich mit Wärme verschiedener Fragen der Denkmalpflege an. Für die Erläuterung der Auseinandersetzungen ist durch reichliche Beigaben von Grundriß-, Schnitt- und Ansichtszeichnungen gesorgt. Einige Tafeln, die in Verkleinerung aus den Gurlittschen »Historischen Städtebildern« (Erfurt) entnommen sind, dienen gleichermaßen als belehrende wie als schmükkende Zugabe. Eine Würdigung der Bettelordenskirchen muß besonderes Interesse beanspruchen. Sind sie es doch, die der Gotik in Deutschland die Wege geebnet und das Verständnis eröffnet haben. Sie sind bei uns entstanden als selbständige Schöpfungen, nur wenig äußert sich an ihnen der Einfluß des Auslandes. Allenfalls haben sie aus Italien die geräumige Anlage, aus Frankreich die Eigentümlichkeit übernommen, kein Querschiff zu besitzen. Predigtkirchen, wie sie sind, können sie sich in Deutschland an kein Vorbild anlehnen, weder an die Dome, noch an die bisher existierenden Klosterkirchen, noch an die städtischen Pfarrkirchen, die ihre Form bis dahin der Nachempfindung der beiden erstgenannten Gattungen verdanken. Gerade die Pfarrkirchen sind es, die weiterhin unter den Einfluß der Franziskaner- und Dominikanerkirchen geraten, denn diese, die bei beiden Orden einander nahe verwandt bleiben, entwickeln einen ihnen durchaus eigentümlichen Stil. Er entsteht infolge der Notwendigkeit, für die Zwecke der Orden Predigträume zu schaffen, ferner auf Grund der für Mendikanten erlassenen Satzungen, die den Erbauern ihrer Kirchen möglichste Einfachheit des Gebäudes wie seiner Ausstattung zur Pflicht machten. Hieraus und nicht aus einem vom Verfasser behaupteten Gegensatze der Auffassungen zwischen den Bettelorden und dem übrigen Klerus ergibt sich nach meiner Ansicht die Weglassung des als Luxus angesehenen Querschiffes, sowie die Schlichtheit des gesamten Grundrisses. Die Zahl der Schiffe schwankt zwischen eins und vier. Das hängt mit den örtlichen Verhältnissen, mit der Ziffer der Bevölkerung zusammen, die diese Kirche aufsuchte. Erst die spätere Zeit bringt mit dem Aufkommen von Anschauungen, die der alten Einfachheit nicht mehr völlig treu blieben, die Verlängerung der Schiffe, ihre Einwölbung, die bisher satzungsgemäß nur für den Chorraum erlaubt war, auch die Errichtung von Dachreitern, ja von Türmen. Diese Beobachtungen allgemeiner Art ergeben sich aus der Betrachtung der noch erhaltenen, aus der Untersuchung und teilweise aus der Rekonstruktion der zugrunde gegangenen Bettelordenskirchen. Nach den Resten in besonders fesselnder Art beschrieben finden wir die Dominikanerkirche zu Eisenach, die bisher in der thüringischen Denkmälerinventarisation noch nicht bearbeitet ist. Aber auch zahlreiche andere Kapitel sind in hohem Grade interessant. Ich greife die Beschreibung der Franziskaner- und der Dominikanerkirchen von Erfurt heraus, ferner die der Kirchen zu Arnstadt, Mülhausen, Altenburg, Jena, Saalfeld, Weimar. *Dr. O. Doering-Dachau.*

Aus den Sammlungen des Gewerbemuseums zu Bremen. 50 Tafeln, ausgewählt und herausg. von der Direktion. Bremen 1905. M. 1,50.

Museen, die ihren Besitz aus räumlichen Gründen nur provisorisch aufstellen können, haben allgemein darunter zu leiden, daß ihre Schätze in unzureichender Beleuchtung stehen oder so stark zusammengedrängt werden müssen, daß es dem Publikum schwer fällt, in der Enge überfüllter Räume zur Würdigung der ausgestellten Schaustücke zu gelangen. Ein Führer würde unter solchen Umständen viel zu schnell veralten, wäre also bei dem ständigen Wechsel der Aufstellung von illusorischem Werte. Es war ein glücklicher Gedanke des Direktors *Dr. Karl Schaefer,* die nutzbringende Wirkung seines unter den geschilderten Verhältnissen leidenden Gewerbemuseums dadurch zu steigern, daß er die wertvollsten, stilgeschichtlich wie technisch wichtigsten Stücke in Abbildungen zu einem Album vereinigte, um weiteren Kreisen die Erinnerung an das Gesehene zu erhalten und das Interesse an den Sammlungen zu fördern. Der Stolz des Bremer Museums sind seine Bestände an Bildschnitzwerken und Mobiliar. Naturgemäß und mit vollem Rechte haben diese Zweige des heimischen Kunstgewerbes in dem Album die größte Berücksichtigung erfahren. Daneben sind keramische Musterstücke, Metallarbeiten, Elfenbeinschnitzereien, Gläser und Glasmalereien aufgenommen. Jede Abbildung, und das verleiht dem Album seinen wissenschaftlichen Wert, ist mit einer knappen aber erschöpfenden Unterschrift versehen. — Wenn für eine Neuauflage ein Wunsch ausgesprochen werden darf, so ist es der, daß die zusammengehörenden Materialgruppen, besonders die Möbel und die Keramik auch in geschlossener Reihe vorgeführt werden mögen. — Zu begrüßen wäre es, wenn auch andere Museen, die ebenfalls an der Platzkrankheit laborieren, diesem Beispiele Bremens folgten. *Otto Pelka.*

Mittelrheinische Kunst. Die Erforschung der mittelrheinischen Kunst ist noch nicht allzu lange in Angriff genommen. Jetzt aber häufen sich die Anzeichen, daß man diesem Gebiet eine erhöhte Aufmerksamkeit mit Recht zuwendet. F. Back hat in seinem an anderer Stelle zu besprechenden Werk (Mittelrheinische Kunst. 1909) Bausteine zu einer Geschichte der mittelrheinischen Kunst zusammenzutragen begonnen, die sowohl Plastik als Malerei berücksichtigen. Besonders eingehend hat er die Kunst von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts behandelt. Die Kunstwerke der frühgotischen Periode werden nur flüchtig herangezogen. Da trifft es sich gut, daß von anderer Seite die *frühgotische Plastik in Mainz* einer eindringlichen Betrachtung gewürdigt wird von Alfred Stix (im Kunstgesch. Jahrb. d. k. k. Zentral-Kommission 1909, p. 99 ff., das mit etwas großer Verspätung erst jetzt erschienen ist). Die in leider nur verschwindend kleinem Maße im Verhältnis zur Kunstblüte noch vorhandenen plastischen Kunstwerke der frühen Gotik sind ein vortreffliches Material zur Demonstrierung der Entwicklungslinien des gotischen Stiles, die der Verfasser in

der glücklichsten Weise darlegt. Die Madonna in der Fuststraße zu Mainz gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Erzeugnissen der deutschen Plastik überhaupt. Stilistisch gehört sie durchaus dem Bannkreis der Bamberger Kunst an und bildet eine direkte und konsequente Weiterbildung der Bamberger Maria und Ecclesia; nur sind die wirksamen antiken Einflüsse noch mehr absorbiert und im Sinne der Gotik verarbeitet. Unmittelbar mit der Madonna zusammen gehört der früheste, erhaltene Grabstein des Mainzer Doms, Sigfrid von Eppstein, der eine ungefähre Datierung der Denkmäler ermöglicht, ca. 1260. Stix wirft nicht mit Unrecht die Frage auf, ob die beiden Werke etwa von dem Meister der Bamberger Ecclesia selbst herrühren dürften. Er selbst ist geneigt, die Frage in bejahendem Sinne zu beantworten. — Als weiteres Denkmal werden die Apostel des Domkreuzganges behandelt. Auch hier handelt es sich um eine Rezeption und Verarbeitung fremder Kunsteindrücke, und zwar durfte mit Recht eine der französischen Lokalschulen zum Vergleiche herangezogen werden, nämlich die Apostel des Türsturzes des Marienportals in Amiens. Entstanden sind die Apostel um 1270. — Die Reste des ehemaligen Lettners aus St. Alban zu Mainz, die im Domkreuzgang befindlichen Reliefs der Seligen und Verdammten (eines Jüngsten Gerichts) und Christus als Richter am Südostportal des Mainzer Domes, sind von Stix als zusammengehörig erkannt worden, worauf übrigens bereits R. Kautzsch auf dem Kunsthistorikerkongreß in Darmstadt 1907 aufmerksam machte. Sie haben evidente Beziehungen zu der Naumburger Kunst, zu den Stifterfiguren des Chores und vor allem zu dem Lettner, wie auch Vöge schon erkannt hatte. Die wohl mit Recht angenommene Abhängigkeit geht so weit, daß sogar der gleiche Reliefstil mit derselben Schichtung der Figuren zur Tiefengliederung übernommen ist. Die Erklärung Stix' erscheint so recht plausibel, daß ein Geselle, der in seiner Jugend in Naumburg am Lettner mit tätig war, in seinen gereiften Jahren die Arbeiten in Mainz ausführte. Was überdies die ikonographische Anordnung der Figuren angeht, so ist auf den Skulpturenschmuck des Lettners zu Gelnhausen hinzuweisen. — Schon in den Beginn des 14. Jahrhunderts fallen die Figuren des Portals der ehemaligen Liebfrauenkirche zu Mainz, die heute im Museum aufgestellt sind. Zeichnungen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts ermöglichen eine Rekonstruktion des Gesamtaufbaus. Erhalten sind nur die Madonna, drei Apostel, zwei Engel und die elf unter Baldachinen in den Archivolten angeordneten Seligen und Verdammten. Die Baugeschichte der Kirche weist auf die Jahre 1305—15 als Entstehungszeit des Portalschmuckes hin. Stix zieht bei der Besprechung der bedeutenden Madonna zwei französische Arbeiten aus Troyes und der Champagne zum Vergleiche heran, die in der Tat manches Übereinstimmende in Kopf- und Haarbehandlung zeigen. Interessanter noch scheinen mir die Statuen der Archivolten. Sie zeigen m. E. doch sehr eigentümliche Verwandtschaften mit Gestalten der burgundischen Grabplastik, und wirken in mehr als einem Sinne wie Vorläufer der Pleurants Claus Sluters. Stix lehnt die Hypothese, Sluters Vater stamme aus Mainz, ab. Immerhin aber beweist die Urkunde, daß 1385 ein Architekt Claus aus Mainz am Hofe des Duc de Berry tätig war. Und die Plastik des beginnenden 15. Jahrhunderts (wie die Malerei) zeigt wiederum deutliche Beziehungen zu Burgund. — Das Ergebnis der gründlichen Studie, die überdies beachtenswerte Ausführungen über Amiens, Naumburg und Bamberg enthält, ist jedenfalls: daß wir es — wenigstens auf Grund der erhaltenen Denkmäler — am Mittelrhein in dieser frühen Zeit nicht mit einer so geschlossenen Schultradition zu tun haben, wie anderwärts. Es handelt sich vielmehr um disparate Gruppen, in denen sich Einflüsse der verschiedensten Schulen kreuzen. Das könnte die Bedenken rechtfertigen, die auch Back veranlassen, den Namen einer mittelrheinischen Schule nur mit einer gewissen Scheu auszusprechen. Indessen hat man doch auch neuerdings, wenigstens für das 15. und 16. Jahrhundert, das Charakteristische und Gemeinsame der mittelrheinischen Schule mit Glück zu fixieren versucht. Rauch (Hessen-Kunst 1911) betrachtet in einem Aufsatz einige Madonnen aus mittelrheinischem Gebiete, die zeitlich 100 Jahre auseinanderliegen. In der sog. »belle alsacienne« des Louvre, die eines der schönsten Erzeugnisse der hochentwickelten mittelrheinischen Tonplastik ist, sieht er bereits die gleichen Stil- und Wesenseigentümlichkeiten wie in einer wenig beachteten Madonna eines Altares im Dom zu Mainz, die dem Kreise der Backoffenschen Kunst angehört, wie ich in einem Aufsatze zu zeigen im Begriffe war. »Daß sich in zwei durch die Entwicklung von nicht viel weniger als einem Jahrhundert getrennten Darstellungen desselben Vorwurfs das künstlerische Gesamttemperament als subjektives und die Rasse als objektives Element der Gestaltung so unverändert wiederfinden . . . ist ein vollgültiger Beweis für die Eigenart, Selbständigkeit und Bodenständigkeit dieser mittelrheinischen Kunst«. Noch einige andere, bisher nicht beachtete Werke dieser Kunst werden behandelt; vor allem zu beachten ist die Pietà bei Dr. Großman in Frankfurt. — Sowohl die letzterwähnte Madonna des Mainzer Doms wie eine hl. Katharina in Münster bei Bingen gehören der Backoffenschen Kunstsphäre an, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts das künstlerische Leben in Mainz beherrscht. Seiner Kunst ist in den letzten Jahren eingehende und gründliche Beachtung geschenkt worden von Dehio und vornehmlich Paul Kautzsch, der auch jetzt eben (in den Amtl. Berichten der Kgl. Museen 1910, Sp. 21 ff.) einige neuerworbene Holzskulpturen des Kaiser-Friedrich-Museums veröffentlicht. Eine Maria mit Kind, nicht viel entfernt, aber doch schwächer als das Mainzer Werk; eine Heimsuchung, die mehr Beziehungen zu Würzburg zeigt. Maria und Johannes (im Münchener Kunsthandel) und eine Margaretha, die von der Wiesbadener Ausstellung 1909 auf Umwegen nach Berlin gelangte, werden gründlich gewürdigt. Auch sie ergänzen und werden ergänzt durch die Ausführungen von Rauch. Am Schlusse folgen noch einige Worte über die Halleschen Domskulpturen und eine (noch unpublizierte) Kreuzigung in Hessenthal (1519), von einem bedeutenden Schüler Backoffens. K. wird diese wohl in seinem ausstehenden Buch noch ausführlicher behandeln. Vielleicht wird er darin auch des Grabmals des Herrn von Ingelheim und seiner Frau in Handschuhsheim bei Heidelberg gedenken, das m. E. ebenfalls in den Kreis der Backoffenschen Kunst (und zwar in enge Verbindung mit dem Grabmal des Wolf Kämmerer von Dalberg zu Oppenheim) gehört. *Dr. Willy F. Storck.*

Vicente Lampérez y Romea, Arquitecto, *Historia de la Arquitectura Cristiana Esponela en la Edad Media segun el esudio des los Elemetos y los Monumentos.* Madrid 1908. Druckerei von José Bless y Cia, 1909. Band I. 733 Seiten, 590 Abb. Band II. 670 Seiten, 637 Abb.

Vor ungefähr Jahresfrist schloß M. von Boehn eine Besprechung[1]) der von Unterzeichnetem verfaßten Geschichte des Barock in Spanien mit der Aufforderung, dieselbe durch einen weiteren Band über die mittelalterliche Baukunst zu einer Geschichte der spanischen Architektur zu erweitern. Er wies damit auf eine Lücke hin, die von allen, die sich mit spanischer Kunst beschäftigt haben, schmerzlich emp-

1) Vgl. Heft 4, Januar 1909 dieser Zeitschrift.

funden worden ist. Denn außer Streets »Some Account of gothic architecture in Spain« und den ebenso kostbaren wie seltenen »Monumentos arquitectónicos de España« (in Deutschland nur in 1 Exemplar vorhanden) bildeten fast ausschließlich Reisebeschreibungen und Städteführer die Quellen zu weiteren Forschungen. Wohl hatte Caveda eine planmäßige Zusammenstellung der ihm bekannten Bauten gegeben, die für eine Inventarisation der Kunstdenkmäler als Wegweiser dienen sollte, doch ergibt sich schon aus dem Zwecke dieses Buches, daß es die vorhandene Lücke weder ausfüllen konnte noch wollte. Ihm fehlt vor allem die das Wort erklärende Abbildung, da es ja für spanische Kunstgelehrte bestimmt war, so daß es fast nur für den Landeskundigen Wert hat. Die damals geplante Inventarisation ist aber unterblieben. Um so freudiger müssen wir es daher begrüßen, daß der bekannte Madrider Gelehrte: Architekt Vicente Lampérez y Romea mit ungeheuerem Fleiße diese Lücke ausgefüllt hat, soweit es sich um kirchliche Kunst handelt. Die Fülle des Neuen, das er dabei bietet, ist so überwältigend, daß ich es für meine Pflicht halte, auf diese für alle weiteren Forschungen grundlegende Arbeit hinzuweisen. Das Beachtenswerte hat er zusammengetragen, das noch Unbekannte aufgemessen bezw. aufgenommen. So bietet das Werk mit seinen 1227 teilweise ganzseitigen Abbildungen an Grundrissen, Schnitten und Ansichten auch für den der spanischen Sprache Unkundigen ein klares Bild von der mittelalterlichen Kirchenbaukunst auf spanischem Boden. In einem kurzen Anhange werden dann noch Renaissance und Barock gestreift.

Der Verfasser ist Architekt. Er besitzt daher die erforderlichen technischen Vorkenntnisse, um aus der Konstruktion wie Form der Denkmäler die kunstgeschichtliche Entwickelung lesen zu können, während ihm das geschriebene Wort bezw. die Überlieferung nur als willkommene Ergänzung zu der Sprache der Steine dienen. Ob wir ihm in allen Punkten wie z. B. seinen Untersuchungen über die Maßlinien der Planungen oder seiner Bewertung der in der Gotik wie Platereske in Spanien wirkenden Ausländer u. a. m. beipflichten, erscheint im Vergleiche mit dem reichen Material, das dieses Werk für weitere Forschungen bietet, nebensächlich. Für die Geschichte der mittelalterlichen Kunst in Spanien bleibt es eine der wichtigsten Quellen.

Zum Schlusse sei noch die dem wissenschaftlichen Inhalte des Werkes ebenbürtige Ausstattung hervorgehoben.

Otto Schubert.

Hans Eggimann, *Radierungen.* 1. Serie. Bern, Verlag von A. Francke. Fol. In Mappe M. 80.— (auch einzeln käuflich).

Hans Eggimann (geboren 1872 in Bern) ist eine vielseitige Natur. Er hat ursprünglich Architektur studiert, in Dresden, war bei der architektonischen Ausgestaltung der großen Kornhausbrücke in Bern tätig unter Ingenieur Simons, auch bei Professor Auer 1897 am Parlamentsgebäude ebendort für Innendekoration. Gleichzeitig mit dem Studium der Architektur hat er sich aber auch in der Malerei und in der Musik betätigt. In der Schweiz hat er viel nach der Natur gezeichnet. 1901 erfuhr er weitere Ausbildung an der École des Beaux-Arts in Paris. Ein Resultat des Pariser Aufenthaltes sind die für einen engeren Kreis veröffentlichten »Skizzen aus dem Quartier Latin«. Vorher, 1896 sind von ihm 12 Blatt »Skizzen aus Bern« erschienen. Als das Ergebnis der von Eggimann ebenfalls gepflegten Originalradierung liegt nun diese Mappe vor. Die Schweiz ist nicht überreich an Künstlern der Radiertechnik. Wüßte man nicht, daß Eggimann Schweizer ist, man würde es aus den hier vereinigten Blättern sehen. Die Liebe zur Heimat ist darin festgehalten, wenn sie oft auch nur als nebensächliche Erscheinung auftritt, indem die Natur der Schweiz als Hintergrund für die originellen Typen dienen muß, die er auf die Platten zaubert. Eggimann ist so leicht keinem anderen vergleichbar: er hat einen eigenen Stil. Eines ist allen Blättern gemeinsam, auch denen mit schwermütigen Titeln (wie z. B. »Das Sterben«): ein gesunder, oft derber Humor, der sich bis zur bissigsten Satire steigert (»Der Ämtlifresser«) oder zur Groteske (»Das Verlangen«). Zu den besten Arbeiten rechnen wir die witzigen Radierungen »Nach dem Familienkonzert« (Stubenmädchen kehren mit Besen und Schippe die Noten zusammen) und das »ex-libris musicis Eggimann«. Wir haben jedenfalls von Eggimann noch viel zu erwarten, denn die Radierung pflegt er nach eigenem Ausspruch, weil er sie als die ihm am meisten zusagende und vornehmste Kunst betrachtet. *S-B.*

Die Bulletins der beiden großen amerikanischen Museen. Die letzten Bulletins des Metropolitan Museum of Art in New York, die uns vorliegen, enthalten zunächst eine Reihe bemerkenswerter museumstechnischer Aufsätze. Ein Sonderheft ist dem neugebauten **Flügel für die dekorativen Künste** des New Yorker Museums gewidmet. Dieser ist der erste Teil der New Yorker Museumsbauten, der in voller Kenntnis dessen, was der Bau einmal enthalten soll, und mit direkter Beziehung darauf, welche Sammlungen in ihn kommen sollen, gebaut wurde. Der Flügel enthält fortlaufende Serien von Kunstgegenständen, mit dem frühen Mittelalter beginnend und über die Renaissance bis in das 19. Jahrhundert hereinführend. Der Architekt Charles F. Mc. Kim, der die Pläne gemacht hat, ist mitten in der Bauzeit gestorben. Das Arrangement ist durch Valentiner und seine beiden Gehilfen Pier und Breck mit Geschick und Geschmack durchgeführt worden. Um eine große Zentralhalle laufen in zwei Stockwerken Galerien, die in 25 Ausstellungsräume eingeteilt sind. Von der praktischen, wie von der ästhetischen Seite aus hat sich der Plan außerordentlich bewährt. Der ganze Flügel ist 160 Fuß lang und 10 Fuß breit; die Zentralhalle 116 Fuß lang, 42 Fuß breit und 67 Fuß hoch. Die Seitenteile erreichen nicht die Höhe der Zentralhalle. Zehn große halbrunde Fenster auf jeder Seite in der Saalhöhe werfen ein höchst vorteilhaftes Licht auf die ausgestellten Gegenstände. — In der Zentralhalle ist europäische Skulptur ausgestellt; europäische dekorative Künste nehmen das untere Stockwerk mit Ausnahme von drei Räumen ein, die für die amerikanischen Künste bestimmt sind. Ein chronologisches Arrangement ist verfolgt worden; wenn man aus der Haupthalle in den Korridor am nördlichen Ende schreitet und dann nach links immer weiter, so kann man die Entwicklung der dekorativen Künste vom 12. bis 19. Jahrhundert verfolgen. Das Extraheft gibt über jeden einzelnen Raum unter Hervorhebung der besonders wichtigen Gegenstände Aufschluß. — Ein weiteres Heft des Bulletins bringt Wichtiges über die neugebaute **Bibliothek des Metropolitan Museum of Art,** einer Kunstbibliothek, die, was Inhalt, Aufstellung und Katalogisierung betrifft, vorbildlich ist. Die Bibliothek enthält jetzt ungefähr 19000 Bände; das neue Gebäude ist seit Juli im Gebrauch. Es ist groß genug, daß sie auf 40000 Bände erweitert werden kann. In dem Photographie-Raum, der an die Bibliothek im Norden anschließt, ist Platz für 50000 Photographien; 25000 sind bereits vorhanden. Die Bibliothek hat die Bestimmung, als Spezialbibliothek für das Studium der Kunst- und archäologischen Gegenstände zu dienen, welche in dem Museum enthalten sind. Sie steht für das Studium frei zur Verfügung. Als Hauptgegenstände sind in dem Zettelkatalog angegeben: Architektur, Skulptur und Bildschnitzerei, Numismatik, Malerei, Handzeichnug, Dekoration und Ornament, Alphabete und Monogramme, Kupferstich- und Ra-

dierkunst, Lithographie, Photographie, Druck, Miniierkunst, Illustration, Karikatur, Exlibris, Heraldik, musikalische Instrumente, Kostüme, Landschaftsgärtnerei, Feste und Vergnügungen, Keramik, Glas, Metallarbeit, Edelschmiedekunst, textile Künste, Buchbinderei, Papierfabrikation, Möbel, Geschichte, Reisen und Geographie, Biographie, Literatur, Philosophie, Religion, Soziologie, Philologie, Naturwissenschaften, nützliche Künste, — selbstverständlich alles nur, soweit es auf wissenschaftliche Arbeiten in Beziehung auf Kunstgeschichte im allgemeinen und auf die in dem Museum vorhandenen Schätze im besonderen notwendig ist. 210 Zeitungen und Zeitschriften liegen auf, aus denen diejenigen Aufsätze, welche von fortdauerndem Wert zu sein scheinen und sonst nicht mehr gedruckt werden, sofort von den Museumsbeamten analysiert und katalogisiert werden. Das Lese- und Arbeitszimmer ist 65×50 Fuß groß. Zehn nach dem Zentralraum offene Alkoven laufen zu beiden Seiten, in denen Bücher aufgestellt sind, und in denen ebenfalls Arbeitsgelegenheit gegeben ist. Die Bibliothek ist täglich von 10 bis 5 Uhr geöffnet. — Ein weiterer museums-politischer Aufsatz in dem September-Bulletin des gleichen Museums bringt interessante Nachrichten über die **Führungen in den Museen**, die auch für einzelne Personen gegen ein geringes Entgelt durch sachverständige Museumsbeamte ermöglicht sind. Für Lehrer an öffentlichen Schulen und für die unter ihrer Führung das Museum besuchenden Schulkinder sind die Führungen durch die Museumsbeamten frei. — Interessante Beobachtungen über die Wirkung der Führungen auf Arbeiter und Schulkinder sowie die Lieblingsgegenstände der Besucher sind angefügt. — Aus den *Erwerbungen* im Departement für klassische Kunst, die in den letzten Bulletins aufgeführt sind, muß erwähnt werden: 1. eine kopflose Statue der kauernden Venus aus parischem Marmor, die zu Pozzuoli und zwar im Meer gefunden wurde. Es ist eine Kopie aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. des vielfach variierten Originals von der Hand des Doidalsas, eines bithynischen Bildhauers aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Die New Yorker Kopie differiert in Kleinigkeiten mit dem berühmtesten Exemplar der kauernden Venus aus Vienne im Louvre in Paris. — 2. ein Löwe aus Marmor, der dem Stil der Löwen des Nereidenmonuments und auch ihren Maßen so nahe steht, daß man daran denken konnte, daß er daher stammt. Aber da beim Nereidenmonument kein Platz für weitere Löwen ist und der Marmor unmöglich parisch sein kann, so kann nur eine Datierung in das 5. Jahrhundert v. Chr. erfolgen. — 3. Porträtbüste eines jungen Römers aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. Das Werk ist ebenso vorzüglich ausgeführt als in tadelloser Erhaltung. — Römisch ist weiter: 4. Relief von einem Grab mit zwei Porträtsbüsten, wahrscheinlich Vater und Tochter oder älterer Mann mit junger Frau. — 5. Sitzende Porträtstatue in Lebensgröße eines Mannes (Kopf fehlt) aus der Wendezeit vom 3. zum 2. Jahrhundert v. Chr. Griechische Arbeit und zweifellos ein Porträt, kein Götterbild. Der linke Arm mag eine Leier gehalten haben, wie der Anakreon von Ny Carlsberg. Ein Bildhauer namens Zeuxis ist als alter Meister der Statue in griechischer Inschrift angegeben, von dem sonst nichts bekannt ist. — 6.) Ein prachtvoller Torso einer kleinen nackten Aphrodite, aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Obwohl ein Fragment, zeigt die Figur doch in wunderbarer Weise die Grazie der Bewegung und die Schönheit der Linien und der Proportionen des Körpers. — Von Wichtigkeit sind noch in dem Oktoberheft des Museums die Nachrichten über die ägyptische Expedition des Museums und deren Ausgrabungen in der Oase Kharga, von denen in unserm Bericht über das ägyptische Jahr noch ausführlicher die Rede sein soll. — John L. Myres teilt endlich noch mit, daß die berühmte Cesnola-Sammlung cyprischer Altertümer nunmehr gänzlich umgeordnet und neu aufgestellt ist. Sein Aufsatz enthält Klassifizierungen und Datierungen, mit denen bis zu weiterer ausführlicherer Publikation des großen Reichtums an cyprischen Altertümern des Metropolitan-Museums die Archäologen zu rechnen haben.

Das Oktober-Bulletin des Museums of fine Arts in Boston hat einen hübschen mit Abbildungen versehenen Aufsatz über die Münzprägung von Syrakus und einen weiteren über japanische Schablonen-Patronen, über den im Kunstgewerbeblatt berichtet werden wird. *M.*

Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 100. Heft: Die deutschen »Accipies« und Magister cum discipulis — Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung von *W. L. Schreiber* und *Paul Heitz*. Mit 77 Abbildungen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1908. Mark 10.—.

Im zweitletzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts kam es auf — zuerst wohl in England, dann in Italien und den Niederlanden, darauf in Deutschland —, Holzschnitte mit der Darstellung eines unterweisenden Lehrers als Titelschmuck für belehrende Bücher zu benutzen und zwar denselben Holzschnitt für Bücher verschiedener Autoren, aber (regelmäßig) desselben Druckers. Bisweilen tragen die Holzschnitte die Aufschrift »*Accipies* tanti doctoris dogmata sancti«. (Der Doctor sanctus ist Thomas von Aquin). Von den deutschen Druckern übt diesen Gebrauch vielleicht als der erste Johann Amerbach in Basel 1486 im »Moralissimus Cato«; wenn nicht er, dann Quentell in Köln seit 1490. Es liegt auf der Hand, daß diese Bildermarken ein wichtiges Hilfsmittel zur Bestimmung der Drucker abgeben. Den Mit- und Prinzipal-Verfasser W. L. Schreiber eignet seine gründliche Kenntnis des frühen Holzschnittes vorzüglich zu einer zusammenfassenden Arbeit über diesen Stoff. Da der Verleger Paul Heitz gleichfalls darin vorgearbeitet hatte, haben sich beide zu dem Werk vereinigt. Das Buch enthält nach den Eigentümlichkeiten der Darstellung geordnet (Lehrer mit einem Schüler, stehend, sitzend, mit zwei und mehr Schülern usw., mit oder ohne Accipies-Schriftband usw.) die Abbildung von 77 Holzschnitten deutscher Drucker unter genauer Beschreibung und Verwendungsangabe; ferner die Beschreibung von etwa 50 Holzschnitten ähnlichen Inhaltes, die nicht als Titelbilder verwandt worden sind. Die fleißige und umsichtige Arbeit wird sich über ihren nächsten Zweck hinaus nützlich erweisen. Die Zusammenstellung nach dem Gegenstand schärft das Auge des Betrachters für die stilistischen Abweichungen. Es sind künstlerisch geringfügige und gute, aber schlecht geschnittene Zeichnungen darunter. Eine Darstellung Nr. 55, die Friedrich Kreußer zu Nürnberg in einem Druck von 1491 verwandt hat, ist mir aufgefallen, so roh sie auch geschnitten ist. Sie erinnert merkwürdig an den Stil des Ritters vom Turn. *F. R.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 12. 6. Januar 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

FERDINAND LABAN †

Ehe das Jahr 1910 zu Ende ging, am 29. Dezember, ist Ferdinand Laban gestorben, plötzlich und im besten Mannesalter. Den Lesern der »Zeitschrift für bildende Kunst« ist er nicht unbekannt, wenn er auch selten zu ihnen gesprochen hat. Nur wenn ein großer Gegenstand ihn bewegte, vermochte er das Wort zu ergreifen, sagte dann aber das scharf Durchdachte und tief Gefühlte so eindringlich, daß sein Ton sich für die Dauer einprägte.

Der Kunstwissenschaft hat der Dahingeschiedene, der von Haus aus nicht Kunsthistoriker war, in treuer und stiller Arbeit gedient, indem er mehr als ein Jahrzehnt die Bibliothek der kgl. Museen in Berlin verwaltete, das »Kunsthandbuch« herausgab, das »Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen« redigierte und die Bibliographie im »Repertorium für Kunstwissenschaft« verfaßte. Diese bibliographische Arbeit wollte niemand übernehmen, als er sie aus der Hand gelegt hatte!

Keineswegs ging seine Leistung und noch weniger seine Persönlichkeiten in diesen mühevollen Geschäften auf, obwohl er das kleinste mit Hingebung, peinlicher Genauigkeit und strengem Gefühl für Verantwortlichkeit erledigte. Den freieren Ausblick hat er nie verloren.

1856 in Preßburg geboren, fühlte sich Laban von Jugend auf als Deutscher und ging in der Zeit des akademischen Studiums nach Wien und nach Straßburg. Sein Fach war Literaturgeschichte. Halb philosophische halb dichterische Versuche fallen in diese Zeit. Ein Zufall in dem Daseinskampfe, der sich für Laban hart genug gestaltete, führte ihn nach Berlin, ein Zufall an die Museen. Aus der Pflichtehe mit der Kunsthistorie entwickelte sich ein inniges Verhältnis, da der literarisch und philosophisch Gebildete eine natürliche Begabung für das Sinnliche und Sichtbare in sich entdeckte. Zum genießenden Liebhaber fehlte nichts als die Muße, zur umfassenden Produktion auf dem Felde der Kunstgeschichte nichts als Reisemöglichkeit und Monumentenkenntnis. Die Beschränktheit durch äußere Umstände hat Laban schwer empfunden, oft auch geklagt, daß ihm die Ausgestaltung eines größeren Werkes nicht vergönnt wäre. Immerhin hat er eine ziemlich lange Reihe von Betrachtungen, zumeist in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, im »Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen«, in der »Deutschen Rundschau« und anderswo veröffentlicht, die inhaltlich ein weites Feld umspannen. Diese Arbeiten sind bei ihrem Erscheinen kaum ihrem Werte nach geschätzt worden. Gesammelt, wären sie wohl geeignet, das Gedächtnis des Schriftstellers und Kunstkenners lebendig zu erhalten. Labans letzte Bemühung galt einer Sammlung seiner Aufsätze, wie wenn er das Ende geahnt hätte.

Alle seine Schriften sind in gewissem Sinne Gelegenheitsarbeiten und gänzlich frei von jener bedrückenden Schwere, die von pflichtgemäßer Berufsmühe stammt. Wissenschaftliche Sorgfalt bei der Ermittlung des Tatsächlichen war Mittel, aber nicht Ziel, und darüber hinaus beseelte dieser Autor seinen Text mit einem festlich erhebenden Ton. Ob er von Füger, Watteau, van Eyck, Manet, Böcklin oder dem Prinzen Eugen schrieb, die erste und letzte Absicht war, einer von Herzen kommenden Verehrung Ausdruck zu geben, aufzubauen, nicht niederzureißen.

Anzeigen zu verfassen, irgendeine Art von journalistischer Pflichtarbeit zu erledigen, war Laban außerstande, lieber wollte er sein Brot in der harten Frohn gelehrter Hilfsleistung verdienen; das Literarische wurde nie Alltagsgeschäft.

Ferdinand Laban war eine tiefe und adlige Natur, deren reines Metall in der Luft des Lebens nicht gewandelt, sondern nur mit einer dünnen Schicht von mißtrauischer Bitterkeit bedeckt wurde. »Es ist ein Merkmal gemeiner Naturen,« hat Schopenhauer gesagt, »sich leicht und rasch im Leben zurecht zu finden.« Das Leben hat Bezirke, in denen Laban sich bis zu seinem Ende nicht zurecht gefunden hat.

2. I. 1911. *M. J. FRIEDLÄNDER.*

AUFSÄTZE VON FERDINAND LABAN IN DER ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

Rembrandts Bildnis seines Bruders Adriaen Harmensz van Rijn in der Berliner Galerie (Neue Folge IX).
Das Gleichgewicht der Innenseiten der unteren Flügel des Genter Altares (Neue Folge X).
Im zwanzigsten Jahre nach Manets Tode (Neue Folge XV).
Ein männliches Bildnis Botticellis (Neue Folge XVII).
Ein neuer Roger (Neue Folge XIX).
Unveröffentlichte Füger-Miniaturen (Neue Folge XX).

DIE FLORENTINER AUSSTELLUNG MODERNER RETROSPEKTIVER KUNST

Zu den interessantesten Kunstausstellungen, welche man dieses Jahr in Italien gesehen hat, gehört die moderner retrospektiver Kunst, welche in Florenz von der *Società delle belle arti* arrangiert worden ist. Leider sind die dort vertretenen Meister, wenn man *Ciseri* ausnimmt, dessen Grablegung Christi wohl fast jeder wenigstens durch Reproduktionen kennt, und *Morelli* dem deutschen Publikum fast unbekannt. Es ist dies sehr schade, denn man kann mit Recht sagen, daß seit den glorreichen Zeiten der italienischen Kunst es in Italien wohl nie eine solche Reihe wirklich origineller kraftstrotzender Künstler gegeben hat. *Macchiaioli,* nach dem Worte *macchia,* das so viel wie rasch hingeworfene Skizze heißt, nannten sich diese Neuerer, die um die vierziger Jahre in Florenz den Kampf gegen die Akademie aufnahmen und zwar einen Kampf, der um so schwieriger war, als es zwischen den Anhängern der alten Tradition wirklich tüchtige Meister gab, wie den oben genannten *Antonio Ciseri* und *Stefano Ussi.*

Der etwas kalten Korrektheit dieser Meister, die großartige Kompositionen, meist historischen Charakters, wie *Ussis* Vertreibung Walther von Briennes aus Florenz, mit großer Tüchtigkeit malten, wurde die freche Naturskizze entgegengehalten. Leider gingen nur wenige dieser Draufgänger in der Hitze des Kampfes über die Skizze hinaus, so daß man beklagen müßte, daß ihre ehrliche Empörung gegen das Leere und Formelle in der Kunst ohne Folgen geblieben wäre, wenn man nicht einige Künstler aus nichttoskanischen Provinzen, wie den Abruzzesen *Michetti,* den Napoletaner *Morelli,* den Römer *Costa* und den Lombarden *Cremona* als Erben der Florentiner *Macchiaioli* ansehen könnte. Natürlich muß man den Ursprung der *Macchiaioli* von den französischen Impressionisten herleiten, wenn es auch wahr ist, daß einige der ältesten unter ihnen nicht lange nach Constables erstem Wirken den gleichen naturfrischen, wahrheitsliebenden Charakter in ihren Malereien zeigten. Zu diesen Altvätern der Macchiaioli gehört vor allen *Serafino de Tivoli,* um den sich im Café Michelangiolo zu Florenz die Jünger des italienischen Impressionismus sammelten.

Giovanni Fattori aus Livorno, *Telemaco Signorini, Odoardo Borrani* standen ihm am nächsten und wetteiferten mit ihm. Diego Martelli aus der Florentiner Patrizierfamilie stellte den Künstlern für Naturstudien seine Villa zur Verfügung und der russische Fürst Demidoff öffnete ihnen sein Landhaus bei San Domenico, wo sie in seiner reichen Bildersammlung die französischen Impressionisten kennen lernen konnten.

Bei aller Anerkennung, die die *Macchiaioli* durch ihr ehrliches, nie auf Erwerb und Verdienst ausgehendes Streben verdienen, muß man doch einsehen, daß bei vielen von ihnen so viel Tüchtigkeit und Arbeit zu keiner richtigen großen Produktion geführt hat, weil vielen ein großer belebender innerer Gedanke fehlte. Eine Seele wie Millet sucht man vergebens unter ihnen, wenn auch viele bei der großen Freudigkeit am Studium der äußeren Naturerscheinungen den Seelengehalt nicht vergessen. Nicht alle *Macchiaioli* waren bloße Fanatiker der äußeren Erscheinungen, wie *Giovanni Fattori,* der zu sagen pflegte, er zeichne und male Figuren so getreu wie es ihm möglich wäre nach der Natur, man solle ihn aber nicht fragen, was für Gedanken diese Menschen hätten, das sollte sich ein jeder Beschauer selbst dazu denken. Welche Kraft des Ideals aber die meisten unter ihnen belebte, ergibt sich aus der Tatsache, daß sie nach und nach in Florenz eine geschlossene Gesellschaft bildeten, um sich gegenseitig finanziell unterstützen und so den Kampf fortführen zu können und nach und nach das Publikum für sich zu gewinnen. Als 1861 die Jury der Florentiner Ausstellung einigen von ihnen Preise zusprach, aber dabei beklagte, daß so talentvolle Künstler Zeit und Kraft in so nutzlosen Versuchen vergeudeten, lehnten sich die *Macchiaioli* dagegen auf und wiesen die Prämien zurück. Unter ihnen war *Domenico Morelli* der Großmeister der neuen napoletanischen Schule. Die Ausstellung der Jahre bis 1865 besserte ihre Lage nicht, und als 1866 das Café Michelangiolo geschlossen wurde, stoben die impressionistischen »Bentvögel« auseinander; aber man kann mit Recht sagen, daß der Same, den sie ausstreuten, in den verschiedenen italienischen Kunststädten reiche Frucht brachte. Von dieser Ausstreuung gab die diesjährige Ausstellung ein klares übersichtliches Bild.

Zu der engeren toskanischen Gruppe lassen sich besonders der schon obengenannte *Fattori* rechnen, *Telemaco Signorini, Amos Cassioli, Niccolò Cannicci, Federigo Faruffini* und *Eugenio Cecconi.* Diese zeichnen sich meistens durch große technische Fertigkeit aus, sind aber im allgemeinen, wenn man den feinen *Cannicci* ausnimmt, etwas leer an psychologischem Inhalt. *Cannicci* ist äußerst fein in den Farben und liebt Innendarstellungen kleinbürgerlicher Räume, in denen er auch manches intime Drama mit feinen Zügen zu zeichnen weiß. Zu den feinsten Skizzen, die von diesem Meister ausgestellt worden sind, gehört die Darstellung einer jungen Mutter, die am Bett ihres Kindes wacht, während das erste Morgengrauen durch die bereiften Scheiben in das kleine Zimmer dringt, und das weiße Bett, die weißen Kleider der Mutter aus der nächtlichen Finsternis dem frischen hoffnungsreichen Morgenlicht entgegenleuchten. Cannicci verwandt ist der Napoletaner *Gioacchino Toma,* dessen grübelnde, feinfühlige Natur und zarte, gemäßigte Farben dem Süden so gar nicht entsprechen, während *Morellis* farbenprächtige, oft sinnliche Kompositionen so recht südlich anmuten. Doch hat auch Morelli den florentinischen Ursprung seiner Kunst nie ganz vergessen, und es gibt Bilder von ihm, wie unter anderen das der Speisung Christi in der Wüste durch die Engel, deren perlengraue Töne und bläuliche Schatten sehr an die gedämpften Farben der toskanischen Landschaft gemahnen. Ein eigenartiger Kompromiß zwischen toskanischem Impressionismus, akademisch fleißiger, sauberer Ausführung des Details

und echt napoletanischer Farbenfreudigkeit sind *Bernardo Celantanos* Bilder. Ähnliche Seelen haben der Veronese *Vincenzo Cabianca* und der Römer *Nino Costa*. *Cabianca* gehört mehr der Richtung *Canniccis* und *Tomas* an, unterscheidet sich aber von ihnen durch die Vorliebe, für seine Szenen nicht lauschige Interieurs zu wählen, sondern das Lauschige, Intime in der offenen Natur selbst zu suchen. Feingezeichnete Figuren beleben seine einfachen, melancholischen Zeichnungen. Fast ganz auf Figuren verzichtet *Nino Costa*, der Maler des römischen Gestades und der duftenden Pinienwälder. Auch bei diesen zwei Malern wäre es unnötig, südliche Farbenglut zu suchen, weil sie das Poetische in den grauen Stimmungen der Landschaften suchten, und in dieser Vorliebe ist ihnen der Piemontese *Filiberto Petiti*, der ja auch von den *Macchiaioli* abstammt, an die Seite zu stellen, während der andere Piemontese *Antonio Fontanesi* sich mehr an Sonnendarstellungen erfreut.

Von den Malern, die wohl ihrem Ursprung nach auch zu den *Macchiaioli* gehörten, aber dann einen eigenen Weg betraten, sind — *Francesco Paolo Michetti*, der Schilderer der abruzzesischen Sitten, und Domenico Favretto, in dessen farbenprächtigen Bildern das bunte Leben des kleinen venezianischen Volkes mit unübertrefflichem Humor dargestellt ist, wohl die größten gewesen. Von den Bildhauern, die sich zu den *Macchiaioli* bekannten und deren Werke auf der Ausstellung waren, sind besonders *Giovanni Focardi* zu nennen und *Adriano Cecioni*. Die Skulptur hatte durch *Duprès und Bartolinis* Tätigkeit in Toskana eine zu starke Tradition, um leicht von Umstürzlern geschwächt zu werden. So konnten die zwei tüchtigen Neuerer nur wenig erreichen. *Focardi* mußte nach England auswandern, wo er in kurzer Zeit durch seine Kindergruppen berühmt wurde, und *Cecionis* Tätigkeit beschränkte sich auf eine geringe Anzahl Werke, worunter die mit etwas gar zu derber Naturalistik dargestellte »Mutter« der Nationalgalerie moderner Kunst in Rom, wohl das beste ist.

Das Ergebnis dieser florentinischen retrospektiven Ausstellung moderner Kunst läßt uns mit freudiger Erwartung der fünfzigjährigen Ausstellung italienischer Kunst entgegensehen, die nächstes Jahr in Rom im Anschluß an die internationale Ausstellung zeitgenössischer Kunst stattfinden soll. *FED. H.*

NEKROLOGE

Am 22. Dezember 1910 hat der Tod den ausgezeichneten Leipziger Historiker **Gustav Wustmann** hingerafft. Als Wahrer einer reinen deutschen Sprache (»Allerhand Sprachdummheiten«, 1891), als unermüdlicher Forscher und Spürer in Leipzigs Kunst- und Kulturgeschichte, als Leiter und Förderer der Leipziger Stadtbibliothek und des Ratsarchivs hat sich Gustav Wustmann so sehr verdient gemacht, daß sein Andenken noch lange leben und wirken wird.

Auch unsere Zeitschrift beklagt in ihm einen alten Freund, der auch einigemale interessante Arbeiten selbst beigesteuert hat, von denen besonders hervorgehoben sei seine im Jahrgang N. F. IV, 1892/93 erschienene Arbeit über Goethe als Radierer, die noch heute sehr gesucht ist, schon um deswillen, weil ihr die Originaldrucke der auf der Leipziger Stadtbibliothek bewahrten zwei Kupferplatten Goethes beigefügt waren. Eine sehr interessante Arbeit Wustmanns findet sich auch im Jahrgang 1888 unserer Zeitschrift über den Dresdener Baumeister Wilhelm Dilich und letzthin erst über das Bildnis Käthchen Schönkopfs. — Wustmann, der am 23. Mai 1844 in Dresden geboren war, betätigte sich zuerst lange Jahre als Lehrer am Leipziger Nicolai-Gymnasium, bis er 1881 zum Stadtbibliothekar ernannt wurde und dann sein eigentliches Feld fand. Erinnert sei noch an seine Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig (1879) und an seine wichtige Schrift über den Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter (1875). G. K.

Der bekannte Berliner Bildhauer Professor **Josef Uphues**, geboren in Sassenberg i. W. am 23. Mai 1850, ein Schüler von Reinhold Begas, ist am 1. Januar in Berlin gestorben. Er ist der Schöpfer verschiedener Kaiserdenkmäler, u. a. des Reiterstandbildes Kaiser Friedrich III. in Charlottenburg. In der Berliner Siegesallee rühren die Denkmäler Ottos II. und der jugendliche Friedrich der Große von ihm her. Von diesem Werke wurde eine Kopie nach Amerika geschenkt. Eine seiner umfangreichsten Schöpfungen ist das Moltke-Denkmal auf dem Königsplatze in Berlin. Uphues, der persönlich ein liebenswürdiger Mensch war, erfreute sich der besonderen Gunst des Kaisers. Er war Mitglied des Vereins Berliner Künstler und auch der Berliner Sezession.

Max Meckel, der frühere erzbischöfliche Baudirektor, ein bekannter Gotiker, der u. a. die Rochuskapelle in Bingen und die Garnisonkirche in Ulm erbaute und den Römer und den Kaisersaal in Frankfurt a. M. restauriert hat, ist in Freiburg i. Br. im 63. Lebensjahr gestorben.

PERSONALIEN

Professor **Paul Clemen** hat einen Ruf an die Universität in Heidelberg erhalten an Stelle des von seinem Lehramte zurücktretenden Professors Henry Thode. Professor Clemen hat die Berufung indessen abgelehnt. — Nunmehr ist Prof. **Carl Neumann** in Kiel die Übernahme des Heidelberger Lehrstuhls angeboten worden, den dieser, wie verlautet, auch annehmen wird.

Fritz Klimsch, der Schöpfer des Rudolf Virchow-Denkmals in Berlin, ist zum **Professor** ernannt worden. Andere bekannte Arbeiten des trefflichen Künstlers sind das Grabdenkmal für Max Koner, die Bronzetänzerin in der Nationalgalerie und die Monumentalbüste von Josef Kainz, die jetzt im Vestibül des Neuen Schauspielhauses in Berlin dauernd Aufstellung findet.

Artur Volkmann, der bekannte, bisher in Rom lebende Bildhauer und Maler, wird sich in **Frankfurt a. M.** niederlassen.

+ **München.** Bei der am 8. Dezember stattgehabten diesjährigen Generalversammlung des **Bundes zeichnender Künstler** wurden nachstehende Herren in den Vorstand gewählt: Prof. Ernst Liebermann, Vorsitzender; Kunstmaler Hans Neumann, Schriftführer; Prof. Franz Hoch, Kassierer. Die im Laufe des letzten Jahres veranstalteten Ausstellungen des Vereins im Glaspalast zu München, in der Schweiz und in verschiedenen Städten Norddeutschlands hatten einen Verkauf von im ganzen 125 Werken zu verzeichnen.

Dem Maler **Hans Dahl** wurde der Titel **Professor** verliehen.

WETTBEWERBE

Die städtische Kunstdeputation zu Berlin hatte den **Vorstand des Vereins Berliner Künstler** beauf-

tragt, unter der Künstlerschaft Groß-Berlins zur Erlangung von Entwürfen für eine geplante künstlerische **Ausschmückung der Aula des Königstädtischen Gymnasiums** einen **Ideenwettbewerb** auszuschreiben. 48 Künstler haben 203 Einzelarbeiten eingesandt. Den ersten Preis von 3000 Mk. erhielt der Entwurf von Prof. *Karl Koepping*, er trägt den Titel »Der Garten der Jugend«. Der zweite Preis von 2000 Mk. wurde dem »Gral« benannten Entwurf des Berliner Malers *Ernst Pfannschmidt* zuteil. Den dritten Preis von 1500 Mk. erhielt Sebastian Lucius für seinen Entwurf »Kant-Goethe«, den vierten Preis E. A. Fischer-Cörlin mit dem Entwurf »Titanen«. Das Preisgericht ersucht die städtische Kunstdeputation für den Entwurf »Das geistige Berlin«, dessen Urheber dem Preisgericht noch unbekannt ist, einen Zuschlagpreis von 1000 Mk. zu bewilligen.

+ **München.** Bei dem **Preisausschreiben** für einen **Bismarckturm in Hof i. B.** kamen von zehn Entwürfen drei in engere Wahl: »Trutzige Warte« von den Architekten Stengel und Hofer, »Dein Schatten« von Architekt Leupold und »Eligius« von Architekt Leykauf. Der Entwurf der Architekten Stengel und Hofer (München) wurde zur Ausführung bestimmt.

Verleihung der Staatspreise der Berliner Akademie der Künste. Von den zum Wettbewerb um den großen Staatspreis zugelassenen Konkurrenten ging der Maler Leopold Jülich als Sieger hervor. Auf dem Gebiete der Bildhauerei erhielt den großen Staatspreis — er beträgt beidemal 3000 Mk. — der Bildhauer Bernhard Frydag. In dem Wettbewerb um das Stipendium der Professor Karl Blechenschen Stiftung, das zu einer Studienreise nach Italien bestimmt ist, siegte der Maler Leopold Clauß.

Ein **Brunnen für Grimma** soll aus den Mitteln des sächsischen Kunstfonds beschafft werden. Zu dem **Wettbewerb,** den der akademische Rat der Kunstakademie zu Dresden zur Beschaffung eines geeigneten Modells veranstaltete, gingen nicht weniger als 69 Entwürfe ein. Die Preisverteilung hatte das Ergebnis, daß alle drei Preise und auch noch eine Anzahl der lobenden Erwähnungen auf frühere und jetzige Schüler des Dresdner Bildhauers Prof. Georg Wrba fielen, was insofern nicht überraschend ist, als dieser bekanntlich ein Meister der gebundenen Plastik ist, die Bildwerke der Architektur und ihrem Standort vorzüglich anzupassen weiß. Diese Kunst überträgt er auch auf seine Schüler. Die drei Preise erhielten Paul Pils, Franz Stellmacher und Oskar Döll, zwei lobende Erwähnungen erhielt Gustav Reißmann, außerdem wurden noch acht weitere lobende Erwähnungen zuerkannt. Ausgeführt wird der Brunnen von Paul Pils. Er kommt rechts vom Rathause auf den Marktplatz zu stehen und zeichnet sich durch seine wohlgeschlossene harmonische Erscheinung, fein empfundene Verhältnisse und durch reiches Wasserspiel aus, das ja bei einem Brunnen die Hauptsache ist. Grimma wird durch diesen Venus-Brunnen ein reizvolles Schmuckstück erhalten, das sich trefflich in das hübsche Stadtbild einfügen wird. *P. Sch.*

Berlins Nachbarstadt **Charlottenburg** soll einen **Bismarckturm** erhalten. Als Platz für das Denkmal ist ein Gelände auf der Höhe von Westend westlich von Charlottenburg in Aussicht genommen. Zur Einreichung von Entwürfen sind soeben in engem **Wettbewerbe** Prof. Dr. Bruno Schmitz, der Meister des Leipziger Völkerschlachtdenkmals, Architekt Ernst Schaudt, von dem die Architektur zu Prof. Hugo Lederers Hamburger Bismarckdenkmal stammt, und Regierungsbaumeister R. Leibnitz aufgefordert worden. Die Bausumme ist auf eine halbe Million veranschlagt. Zu Preisrichtern sind Geh. Baurat Prof. Dr. Paul Wallot in Dresden, Geh. Hofrat Prof. Dr. Friedrich von Thiersch in München und Baurat Heinrich Seeling in Charlottenburg gewählt worden.

Für die **Erweiterung des Breslauer Zoologischen Gartens** und des benachbarten Ausstellungsgeländes soll ein Bebauungsplan auf dem Wege des **Wettbewerbes** geschaffen werden. Preise von 2500, 1500 und 1000 Mk. sind ausgesetzt, außerdem Ankäufe zu je 500 Mk. in Aussicht genommen. Ablieferungstermin 1. April 1911.

Die Stadt **Ürdingen** hat beschlossen, auf dem Rheindamm an Stelle des alten Rheintores ein **Bismarckdenkmal** zu errichten. Acht Künstler wurden im engeren Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen eingeladen: Hermann Billing-Karlsruhe, Fr. Brantzky-Köln, Breuhaus-Düsseldorf, Wilhelm Brurein-Berlin, Theodor Fischer-München, Henrici-Aachen, Wilhelm Kreis-Düsseldorf, Fritz Schumacher-Hamburg. Wie man aus der Auswahl der eingeladenen Künstler sieht, ist eine architektonische Lösung für das Denkmal geplant.

Ein **Wettbewerb** für das **württembergische Reformationsdenkmal** ist vom Denkmalsausschuß nunmehr ausgeschrieben. Eingeladen sind dazu die in Württemberg ansässigen oder geborenen Künstler. Vorgesehen sind vier Preise zu je 1000 Mk. Dem Preisgericht gehört u. a. Professor Dr. Theodor Fischer-München an.

DENKMÄLER

Von **Georg Wrba,** dem schon eine ganze Reihe von Städten eigenartige **Brunnen** verdanken, hat nun auch Dresden einen solchen erhalten. Dr. Heinze, vormals in Leipzig-Ötzsch, der inzwischen auch gestorben ist, hat ihn dem Andenken seiner 1908 verstorbenen Gattin Marie Gey-Heinze gewidmet. Diese war Künstlerin, besonders auf dem Gebiete der Griffelkunst — die bisher einzige Schülerin des bekannten Dresdener Radierers Otto Fischer — und hatte sich innerhalb des kleinen Kreises, den sie aus feinem lyrischem Empfinden heraus beherrschte, einen eigenen Stil errungen, der ihre kleinen graphischen Kunstwerke aus der Masse hervorhob. Ein besonderer Zug an ihr war die starke Liebe zu den Tieren, die sich auch in ihrer Kunst lebhaft kundgab. An dem Brunnen ist diese Liebe zu den Tieren dadurch ausgedrückt, daß an den vier schmalen Seiten des achteckigen Hauptbeckens vier kleinere Becken angebracht sind, damit Hunde und Vögel dort ihren Durst stillen können. Die Hauptfigur des Brunnens ist eine etwas überlebensgroße nackte weibliche Gestalt auf einer etwas schräg gestellten großen Muschel, unter der die Wellen in stilistischer Form angedeutet sind. Vier Kinder bergen sich unter der Muschel, je zwei an der Vorder- und an der Rückseite, und schauen, sich an ihr haltend, in die Welt hinaus; in ihrer vollen frischen Natürlichkeit sind sie von köstlichem Reiz. Zwischen den beiden Kindern an der Rückseite ist das Reliefbildnis von Marie Gey-Heinze angebracht. Das nackte Weib hält in beiden Händen je eine Traube empor. Blühend in gesunder Kraft und in vollen Formen steht das Weib vor uns wie eine harmonische Verkörperung der Natur in der Fülle reifer Schönheit. Die prachtvolle Durchbildung des Körpers, der natürliche Rhythmus in der freien und eigenartigen Bewegung der Gestalt auf leicht geneigter Fläche und nicht zuletzt die keusche große Auffassung der aus feinem plastischen Empfinden geborenen kraftvoll gesunden Gestalt — all das entzückt uns immer von neuem. Der Brunnen ist an einer Ecke des Bismarckplatzes vor grünen Pflanzen aufgestellt und vermehrt Dresdens Reihe von Brunnen um ein charakteristisches Werk. *P. Sch.*

Ein Denkmal für Otto von Wittelsbach. Um dem Stammvater des Wittelsbacher Hauses in **München** ein Denkmal zu errichten, stellte vor etwa zwei Jahren ein ungenannter Herr dem Prinzregenten Luitpold eine Summe von 100000 Mk. zur Verfügung. Das Denkmal wird nunmehr nach einem Entwurfe und in der Ausführung des Erzgießers *Ferdinand von Miller* vor dem Neubau des Münchner Armeemuseums Aufstellung finden und am 10. März nächsten Jahres zum 90. Geburtstag des Prinzregenten enthüllt werden.

FUNDE

Eine neu gefundene griechisch-römische Katakombe bei Alexandria. Nahe bei der berühmten Nekropole von Kom esch Schukafa, die dank der Liberalität des Stuttgarter Mäzens Ernst von Sieglin ausgegraben und dann durch Th. Schreibers Publikation von einzigartiger Schönheit und Gediegenheit bekannt gemacht worden ist, wozu Sieglin ebenfalls die Mittel gewährte, wurde bei kürzlich vorgenommenen Ausgrabungen an der Stadtgrenze des heutigen Alexandria eine neue Katakombe aus der griechisch-römischen Periode ans Licht gebracht. Die Grabanlage ist in drei Stockwerke geteilt und läuft tief in den Felsen hinunter. Eine gewundene Treppe führt in die Tiefe; zunächst in eine Halle, die wahrscheinlich zu Zeremonien in Verbindung mit dem Totenkult gebraucht worden ist. Man betritt dann ein Triclinium mit aus dem Felsen herausgeschnittenen Tischen und Bänken. Drei Stufen führen endlich in die eigentliche Grabkammer, die mit Götterstatuen des alten Ägyptens geschmückt ist. Die Decke der Kammer wird von einer Anzahl viereckiger Säulen mit Lotuskapitellen getragen. In einer Nische steht ein Sarkophag, der mit einem Stierkopf, zwei Medusenhäuptern und Blumenfestons dekoriert ist. Obwohl die Dekorationen Vorbilder der pharaonischen Perioden zum größten Teile kopieren, so ist doch zweifellos aus ihrem Stil zu erkennen, daß sie nicht vor das 3. oder 4. Jahrhundert nach Christus zu setzen sind. *M.*

Neugefundene Pompejaner Fresken. Die Ausgrabungen des vorigen Jahres haben nahe bei der Porta Ercolanese in Pompeji die Überreste eines prächtigen Landhauses von mehr als 20 Zimmern inmitten eines Landgutes zutage gebracht. Neuerdings hat man die Arbeiten wieder aufgenommen und die vulkanischen Lagen bis zu einer Tiefe entfernt, welche die inneren Mauern genau erkennen ließ. Hier fanden sich nun wundervolle Wandmalereien, von denen mehrere eine Anzahl Skulpturen wiedergeben, so z. B. zwei Bacchanten in leichter Bekleidung, Bacchus und Silen von Satyrn gefolgt, eine Priesterin und einen tanzenden Faun. Von größtem Interesse aber ist eine Serie von ungefähr neun Szenen, die möglicherweise eine fortlaufende Reliefkomposition wiedergeben, die man mit der der Ara pacis vergleichen kann. Es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß hier eine Auswahl von Reliefs, die von verschiedenen Künstlern herrühren, vereinigt ist. Auf einer der Szenen ist eine Familie von Vater, Mutter und Sohn dargestellt dabei eine Dienerin, die einer Priesterin eine Opferschale übergibt. Auf mehreren Szenen finden sich Initiationsriten zur Aufnahme weiblicher Hierophanten in dionysische Mysterien und zwar sind es Geißelungsszenen. Am auffälligsten ist die, auf der eine halbnackte Frau ihren Kopf in den Schoß einer Freundin legt, bereit, die Schläge der Geißel zu empfangen. Die Genossin legt ihre Hand zärtlich auf das Haupt des Opfers und blickt mit Schrecken in den Zügen auf den fallenden Streich. Ferner ist eine mit Kastagnetten tanzende Frau, die ihren Rücken dem Beschauer zukehrt, von großer Schönheit. Die letzte Szene repräsentiert die in die Mysterien Aufgenommene, wie sie auf einem Dreifuß sitzt und ihr Haar ordnet, wobei ihr Kupido einen Spiegel vorhält. *M.*

AUSSTELLUNGEN

+ **München.** Die **Winterausstellung der Sezession,** die ausschließlich Werke von Karl Haider und Heinrich Zügel enthält, wurde am Donnerstag, den 15. Dezember durch den Prinzregenten eröffnet. Nach dem ersten Eindruck zu schließen, bedeutet sie eines der stärksten, künstlerischen Ereignisse, die München an Ausstellungen moderner Malerei im letzten Jahrzehnt zu verzeichnen hatte. Die ca. 80 aus allen seinen Schaffensperioden hier vereinigten Werke Karl Haiders zeigen ihn nicht nur als einen der bedeutendsten und tiefsten Landschafter unserer Zeit, sondern überhaupt als eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Kunst des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts. Wir werden auf diese wichtige Ausstellung, die sich zum größten Teil aus sonst unzugänglichen, in Privatsammlungen verborgenen Werken zusammensetzt, noch eingehend zurückkommen.

Sint-Lukas-Ausstellung in Amsterdam (November). Der Künstlerverein Sint-Lukas hat in diesem Jahre zum ersten Male auch eine Herbstausstellung von Zeichnungen, Aquarellen und Radierungen veranstaltet; neue Talente sind seit der großen Frühjahrsausstellung natürlich nicht aufgetaucht und die bekannten zeigen sich kaum von neuen Seiten; der allgemeine Eindruck, den man von der Frühjahrsausstellung mitnahm, daß unter der jungen Generation frisches, vorwärts drängendes Leben herrscht, wird noch verstärkt, wenn man diese Ausstellung mit der gleichzeitigen der älteren Künstlergruppe in »Arti« vergleicht. — Als einer der begabtesten zeigt sich wieder der stark von Paris beeinflußte *Jan Sluyters*; er ist ein Meister der scharfen Charakteristik, mit einer gewissen Vorliebe für das Häßliche als das mehr Charakteristische; treffend sind seine leicht mit Rosa angelegten Studien ganz kleiner nackter Kinder, das Gegenteil von den süßen Babyporträts, wie sie in der Regel auf Bestellung geliefert werden müssen; vorzüglich ist auch die Nacktstudie einer stehenden weiblichen Figur in Rückenansicht. Ebenfalls das figürliche Genre pflegt *P. v. d. Hem*, der Sluyters übrigens durch Stoffwahl und treffsichere Zeichnung sehr nahe steht; er ist durch verschiedene Studien aus Rom, römischen Straßentypen, so ein Trupp Seminaristen und eine spanische Tänzerin sehr gut vertreten. Reiner Illustrator ist *Willy Sluiter*; hier werden die Typen zum Teil zu Karikaturen gesteigert; seine kleinen farbigen Bilder aus dem Münchener Leben, aus St. Moritz usw. sind jedoch unzweifelhafte Talentproben. Von den Landschaften sind hervorzuheben die kleinen Seestücke von *C. Breitenstein*, wo mit ein paar breiten Strichen recht hübsche Wirkungen erzielt sind, dann eine sommerliche Flur mit gelben Kornfeldern in welligem Gelände von *F. Hart-Nibbrig*, und die in ihrer Technik sehr modernen Arbeiten von *D. H. W. Filarski* und *A. J. G. Colnot*; auch eine Ansicht der Themse bei Nebel von *Tjerk Bottema* gehört zu den besseren Leistungen. Von *G. W. Knap* ein frisches Amsterdamer Häuserbild, wie die anderen bisher genannten Sachen in Wasserfarben ausgeführt. — Von den reinen Zeichnern überrascht durch die Feinheit und Schärfe des Spinnwebennetzes seiner Linien der Landschafter *J. Proost*; bewundernswert ist der große Fleiß des Künstlers. Von Stillleben verdienen alle Anerkennung eine Sonnenblumenstudie in Pastell von *J. van Heemskerck*, Zinnias, ebenfals in Pastell, von *M. Wandscheer* und Herbstblumen von *E. E. Seelig*, in Wasserfarben. Daß sich unter den 369 Ein-

sendungen auch manches befindet, was besser nicht ausgestellt wäre, ist wohl selbstverständlich. *M. D. Henkel.*

Die nächsten Unternehmungen des Deutschen Künstlerbundes. Der Deutsche Künstlerbund plant für das nächste Jahr eine Ausstellung in den Räumen der Berliner Sezession, wie sie bereits einmal vor fünf Jahren als zweite Ausstellung des Künstlerbundes stattgefunden hatte. Über den Zeitpunkt und den Umfang der Ausstellung wird sich der Vorstand des Künstlerbundes in seiner demnächst stattfindenden Sitzung schlüssig machen. 1912 soll dann eine Ausstellung in der Bremer Kunsthalle, 1913 eine solche in Leipzig folgen. Der Deutsche Künstlerbund hat in die »Verbindung für historische Kunst« Prof. Max Liebermann delegiert. Als Vertreter der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft wurde der Maler Professor Wilhelm Löwith bestimmt.

Rom. Die Jahresausstellung der spanischen Kunstakademie. Man ist von altersher immer gewöhnt gewesen die spanische Kunstakademie hauptsächlich wegen der Erzeugnisse der Maler aufzusuchen, so daß es einen dieses Jahr ganz besonders überrascht, die Maler durch einen Bildhauer und einen Architekten in die zweite Linie gesetzt zu sehen. Das große Relief mit den tanzenden Mänaden zeigt bei dem jungen Stipendiaten *José Capuz* ein ganz besonderes Talent für das großartig Dekorative und eine solide Kenntnis des menschlichen Körpers und der Technik. Seine Gruppe *Deukalion und Pyrra* hat auch wirklich sehr bemerkenswerte Eigenschaften. Ernstes Können und großes Schönheitsgefühl zeichnen den Künstler aus. *Capuz'* Kollege *Moisès de Huerta* ist auch ein tüchtiger Bildhauer, aber zu sehr vom Modell abhängig. Jedenfalls zeigen die beiden Künstler, daß in Spanien die Bildhauer der neuen Generation nicht hinter den Malern stehen bleiben wollen, die mit *Zuloaga, Sorolla* und *Chicharro* plötzlich Europa gezeigt haben, daß man in Spanien, auch nach den Spielereien der gedrechselten Nachfolger und Nachahmer Fortunys, das Malen nicht verlernt hatte. Sehr wenig spanisch erscheinen uns aber auf dieser Ausstellung die Malereien. *Fernando Labrada* stellt ein großes dekoratives Bild aus: *Abenddämmerung* und ein kleines mit der Darstellung eines Gartens im letzten Tageslicht. Was dem großen Bild an organischer Bildung fehlt, das hat das kleine in den Werten wirklich ausgezeichnete Bildchen. Das große Gemälde zeigt zu sehr die hier und dort aufgegriffenen Landschaftsmotive und in der Figur eine mißlungene Studie nach dem Modell.

Der Architekt *Teodoro Anasagasti* stellt, neben einigen Kopien nach Fresken und Mosaiken, einen großen Entwurf zu einem Friedhof aus. An einer tiefen Meeresbucht liegt das große Gebiet mit schönen, massigen Bauten und großartigen Gruppierungen von Bäumen. Im Titel deutet uns Anasagasti an, was er mit diesem Friedhof meint. Es soll ein Idealentwurf sein und in vielen Teilen symbolisch wirken. Die Obelisken, die Statuen, welche paarweise in langen Linien knieen, der hohe Leuchtturm, der über allem in der dunklen Nacht glänzt, sollen ein großes poetisches Ganzes bilden. *Fed. H.*

SAMMLUNGEN

Dem **Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M.** hat Rittmeister a. D. Frhr. *Adolph v. Holzhausen* seinen großen und weitberühmten Besitz von Gemälden, der bisher auf der »Oed« verwahrt wurde, als **Leihgabe** überwiesen. Es handelt sich, abgesehen von religiösen Gemälden von Lucas Kranach, Uffenbach u. a., vor allem um die große Reihe von Familienporträts, die beinahe lückenlos die Angehörigen der Familie von Holzhausen seit den Anfängen des 16. Jahrhunderts bis in die Zeiten Tischbeins vorführen.

VEREINE

Der **Deutsche Verein für Kunstwissenschaft** hielt am 25. Dezember seine diesjährige Hauptversammlung in Dresden ab. Sie war so zahlreich besucht, wie keine andere vorher, denn es nahmen daran gegen 40 Mitglieder teil, die Mehrzahl aus Dresden, wo ja allein ungefähr 25 Kunsthistoriker ihren Wohnsitz haben; außerdem waren anwesend Generaldirektor Geheimrat Dr. Bode und die Direktoren Dr. v. Falke, Dr. Friedländer und Dr. Kötschau aus Berlin, Prof. Dr. Clemen aus Bonn, Prof. Dr. Meier aus Braunschweig, Prof. Dr. Weese aus Bern. Prof. Dr. Goldschmidt aus Halle, Direktor Prof. Dr. Lichtwark aus Hamburg, Prof. Graf Vitzthum, Dir. Dr. Graul, Dr. Kurzwelly und Verlagsbuchhändler Artur Seemann aus Leipzig, Generalkonservator Dr. Hager aus München, Direktor Dr. v. Bezold aus Nürnberg, Prof. Dr. Weizsäcker aus Stuttgart, Prof. Dr. Dvorak aus Wien, dazu eine Reihe von Kunstfreunden aus Dresden und anderen Orten. Aus dem Jahresbericht des Direktors Dr. Kötschau und aus dem Kassenbericht ging hervor, daß der Verein jetzt 804 Mitglieder hat, daß er Ende des Jahres 1909 mit einem Kassenbestand von 116000 Mk. abschloß und daß für 1911 mit einer Einnahme von 152000 Mk. sowie einer Ausgabe von 51000 Mk. gerechnet wird. Indes bedeuten die Einnahmen trotz ihrer scheinbaren Höhe nicht allzuviel gegenüber den großen Aufgaben des Vereins. Der Verein muß daher, wie sowohl Exzellenz Bode als Dr. Kötschau und Alfred Lichtwark betonten, auf eine noch weit höhere Anzahl von Mitgliedern bedacht sein und jedes Mitglied müßte sich bestreben, wenigstens ein weiteres Mitglied zu werben. Die Hauptaufgabe des Vereins ist das große umfassende Sammelwerk, das als Monumenta artis Germaniae bezeichnet worden ist. Bedeutend vorgeschritten sind bisher von den Arbeiten der Denkmälerkommission die Neuaufnahme der deutschen Kaiserpfalzen unter Prof. Dr. Clemen, bei der erhebliche Ausgrabungen zur Feststellung der Grundrisse vorgenommen werden müssen; die Aufnahme und Beschreibung der frühmittelalterlichen Elfenbeinarbeiten durch Prof. Dr. Goldschmidt in Halle, von denen bisher 1600 Stück ermittelt und in den Zettelkatalog aufgenommen worden sind; die Aufnahme und Beschreibung der karolingischen Miniaturen durch Dr. Wilhelm Köhler, wofür bisher die Handschriftenkataloge des nördlichen Frankreichs, Belgiens, Hollands und Westdeutschlands exzerpiert, die Pariser und Wiener Handschriften neu untersucht wurden; endlich die Herausgabe der Handzeichnungen Hans Holbeins d. J., wofür Prof. Dr. Paul Ganz in Basel bisher den Katalog von 454 Zeichnungen an 21 Kunststätten festgestellt hat. Das Werk wird in Lieferungen veröffentlicht, die erste Lieferung wird in kurzer Zeit angegeben. Noch in den Anfängen stehen die Bearbeitung der Barockkirchen durch Direktor Dr. v. Bezold, das Korpus deutscher Medaillen von Direktor Dr. Habich, die Miniaturen der Völkerwanderung von Dr. Zimmermann, das Werk des Adam Elsheimer von Prof. Dr. Weizsäcker. Als Jahresgabe für die Mitglieder auf das Jahr 1911 ist ein Werk über die Genreplastik am Sebaldusgrab des Peter Vischer bestimmt, für 1912 das Werk des norwegischen Kunstgelehrten Dr. Andreas Aubert über den Dresdner Maler Caspar David Friedrich.

Weiter ist aus der Versammlung, die unter Vorsitz von Exz. Dr. Bode stattfand, folgendes zu erwähnen. In den Vorstand wurde an Stelle des verstorbenen Kommerzienrats Dr. Spemann Dr. de Gruyter in Berlin gewählt; in die

Denkmälerkommission trat Prof. Dr. Kautzsch (Breslau) ein. Zu Ehrenmitgliedern wurden durch einstimmigen Beschluß ernannt: Exz. Geheimrat Dr. Schöne in Berlin und Geheimrat Prof. Dr. Karl Justi in Bonn. Als Ort der nächstjährigen Hauptversammlung wurde München gewählt. Ausgestellt waren während der Sitzung gegen 70 große sorgfältig ausgeführte Aufnahmen der Kaiserburg zu Eger von dem Braunschweiger Architekten Jonas und die neue Veröffentlichung der Cäsar-Teppiche im Historischen Museum zu Bern von Prof. Dr. Weese; Prof. Dr. Paul Clemen berichtete kurz über den Stand der Aufnahmen der Kaiserpfalzen.

Der Hauptversammlung ging ein Gabelfrühstück im Künstlerhaus voraus, zu dem Geh. Reg.-Rat Dr. v. Seidlitz und Kommerzienrat Konsul Arnhold eingeladen hatten. An diesem nahmen Prinz Johann Georg, sowie die Minister Dr. Beck und Graf Vitzthum teil. In einer warmherzigen Ansprache wies während des Mahls Alfred Lichtwark auf die große nationale Bedeutung der Aufgaben des Vereins hin. Mit Recht betonte er, daß wir Deutsche unsere eigene künstlerische Vergangenheit schwer vernachlässigt haben und daß es nirgends mehr zu entdecken gibt wie auf deutschem Boden. Diese Einsicht rücke das Vorhaben des Vereins in den Brennpunkt unserer nationalen Interessen. Von diesem nationalen Standpunkt aus sei der Verein in der Lage, die Mithilfe der Laien nicht nur zu erbitten, sondern zu verlangen. Zum Schluß rühmte der Redner die — von uns schon besprochene — Neueinrichtung des Rembrandtsaales in der Dresdener Galerie als eine wichtige Tat für eine erneute Wertschätzung der Galerie.

Der ganze Verlauf der Versammlung ergab in erfreulicher Weise, daß der Verein auf festen Boden gekommen ist und daß er auf gesicherten Bahnen seinen großen Zielen zwar langsam aber mit guter Aussicht auf vollen Erfolg entgegengeht. *P. Sch.*

+ **München.** Im hiesigen **Architekten- und Ingenieurverein** hielt Baurat Prof. Dr. Haupt aus Hannover einen sehr zahlreich besuchten Vortrag über das schon mehrfach von ihm behandelte Thema: »Die älteste germanische Baukunst und ihre Denkmäler.«

+ **München.** In einer außerordentlichen Generalversammlung der **Münchener Künstler-Genossenschaft** gab deren Präsident Professor von Petersen bekannt, daß die kommende Sommerausstellung im Glaspalast mit Genehmigung des Prinzregenten den Titel »Jubiläumsausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft zu Ehren des 90. Geburtstages Sr. k. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern« führen solle. Es ist dabei beabsichtigt, eine größere Anzahl von Kunstwerken auszustellen, die in irgend einer Weise Bezug auf den Regenten haben. Nach Erledigung einiger geschäftlicher Angelegenheiten widmete der Präsident von Petersen dem verstorbenen Ehrenmitglied Ludwig Knaus einen ehrenvollen, warm empfundenen Nachruf.

Berlin. In der am 9. Dezember stattgehabten ordentlichen Monatsversammlung der **Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprachen Direktor Friedländer über Lukas Cranach und Professor Springer über den lombardischen Miniaturmaler Cristoforo Preda.

Herr Friedländer begann mit einer Charakteristik des Stils der Cranachwerkstatt, wie er sich seit etwa 1515 verfolgen läßt. Die zahllosen Werke dieser Epoche repräsentieren den eigentlichen populären Cranachstil. Bei ihrer Untersuchung ergibt sich bald, daß die in ähnlichen Fällen übliche Fragestellung der Forschung, der Versuch, die eigenhändigen Arbeiten von denen der Werkstatt zu sondern, wie es z. B. bei der Werkstatt des Rubens mit Erfolg gemacht worden ist, hier vergeblich sein wird. Korrekte Wiederholungen der Kompositionen des Meisters sind selten. Statt dessen findet man zahllose Varianten, Umstellungen, Zusammenschweißung von Motiven meist ohne Rücksicht auf das Naturbild, nur entlehnt und zusammengetragen aus bereits vorhandenen Werken. Die unmittelbare Naturbeobachtung ist ausgeschaltet und ersetzt durch eine sekundäre, und darum inferiore, selbst fehlerhafte Wiedergabe der Wirklichkeit nach einmal erfundenen Schablonen. Der Vortragende illustriert diesen ökonomisch aus der ganzen Stellung des Meisters am sächsischen Hofe verständlichen und sinnreichen, künstlerisch jedoch schädlichen, minderwertigen Betrieb am Beispiel der Darstellung des ersten Menschenpaares, das er in einer Anzahl von Varianten vorführt, die von 1505 bis 1546 reichen und von denen wesentlich verschieden nur der Holzschnitt von 1509 ist, während die übrigen beispielsweise sämtlich das gleiche Standbein an der Gestalt des Adam aufweisen. Ein anderes Beispiel ist eine Darstellung der Grazien von 1531, in welcher eine wenig verständliche Stellung aus dem Parisurteil von 1530 (Karlsruhe) tale quale ganz unmotiviert übernommen ist. Man hat es mit einem ähnlichen Fall zu tun wie bei der Werkstatt des Ambrosius Benson in Brügge, welche ihre Produktion aus den Kompositionen des Gerard David bestritt.

Vor dieser Cranachschen *Manier* hat es jedoch auch einen Cranach-*Stil* gegeben. Der Übergang findet allmählich statt, und die Spuren der Erschlaffung lassen sich weit zurückverfolgen. Der Vortragende schildert kurz die im letzten Dezennium stattgefundene Wandlung im Urteil über Cranach. Die Forschung sondert heute streng den jungen von dem alten, stets bekannten Meister: So sehr sie diesen geringschätzt, so hoch stellt sie jenen, von dessen Kunst man erst seit der Cranachausstellung in Dresden 1899 und den dadurch angeregten Forschungen von Flechsig, Riefl, W. Schmidt, Dodgson, Dörnhöffer und Friedländer ein Bild gewann. Zwei Vorurteile sind vor allem zu beseitigen: ein chronologisches, das in Unkenntnis des frühen Geburtsdatums (1472) Cranachs Werke von 1518 noch als Jugendarbeiten betrachten ließ und noch dadurch verstärkt wurde, daß der Betrieb der Werkstatt, von dem 1553 erfolgten Tode des Meisters unberührt, von seinen Söhnen bis gegen 1570 fortgeführt wird, und ein ethnographisches, welches ihn zum Repräsentanten der sächsischen Kunst machte, während er tatsächlich erst im reifen Alter (1505) nach Sachsen kam, durch Geburt aber und die künstlerische Ausbildung seiner Jugend als Franke und Landsmann Dürers anzusehen ist. Bedeutungsvoll ist auch sein Aufenthalt 1502-3 in Österreich und Bayern, der nicht nur durch eine Bemerkung in einem Brief Christoph Scheurls verbürgt erscheint, sondern auch durch die stilistische Verwandtschaft mit Altorfer und Wolf Huber, den Vertretern des Donaustils nahegelegt wird. Sie hatte es auch bewirkt, daß man an einer Erklärung für den Stil der Fiedlerschen »Ruhe auf der Flucht«, die 1902 ins Kaiser-Friedrich-Museum kam, verzweifelte, da man in ihr nichts von dem bekannten Cranachstil fand. Nun erst ist das Verhältnis aufgeklärt. Man kann die Reihe der Cranachwerke dieses Stils mit dem Jahre 1502 beginnen lassen und bis in das Jahr 1509 fortführen, wobei die Holzschnitte aus dieser Periode wichtige Bindeglieder zur Erkenntnis der Entwickelung abgeben. Der Vortragende führte diese ganze Reihe in streng chronologischer Weise Jahr für Jahr fortschreitend vor, indem er auch stets auf die äußeren Wandlungen, z. B. in der Signatur aufmerksam machte und bei den Holzschnitten auf die kürzlich im Kupferstichkabinett eröffnete Ausstellung der graphischen Werke Cranachs hinwies.

Angefangen von der Kreuzigung von 1502 (Holzschnitt) und der in der Praelatur des Wiener Schottenstiftes bis

zu dem neuerworbenen, signierten Annenaltar des Städelschen Institutes in Frankfurt (cf. Zeitschrift für bildende Kunst, November 1910) ist diesen Werken, die z. T. charakteristischerweise unter Namen wie dem Grünewalds (Schleißheimer Kreuzigung) gingen, gemeinsam eine zur Glätte und Hübschheit der Spätwerke grell kontrastierende Dramatik, oft von einer tiefen Innerlichkeit erfüllt, aber auch nicht selten — wie in den Schächerfiguren — von einer grausamen Drastik belebt. Dabei ist auch hier die Entwickelung nicht zu verkennen. Schon bei der Marter der hl. Katharina (datiert 1506, Dresden) geht es im Vergleich zu den früheren Werken bereits viel gemessener zu. Auch das Zurückweichen des landschaftlichen Elements, das in einem Werke wie der Ruhe auf der Flucht gewissermaßen die Stimmung des Bildes schafft, ist bezeichnend. In den Werken nach 1509 hat es bereits jede Bedeutung verloren — und die neutralen schwarzen Hintergründe sind ja dann ein Charakteristikum der Cranachwerkstatt.

In einer schließlichen Würdigung des Meisters zählt ihn der Vortragende mit den Werken dieser früheren Periode zwar nicht den Ersten bei wie Dürer und Holbein, aber er stellt ihn primis proximus in eine Linie mit Künstlern wie Altdorfer, Baldung oder Grünewald.

Bei der Diskussion wurde vor allem die Frage nach einer psychologischen Erklärung für diese Wandlung im Wesen des Künstlers laut.

Prof. Springer erinnerte an eine der Mailändischen Schule entstammende miniierte Handschrift des Berliner Kupferstichkabinetts (aus der Sammlung Hamilton), enthaltend einen Liebesroman »Paolo und Daria amanti« von Gasparo Visconti. Diese in Seidlitz' »Leonardo da Vinci« neuerdings erwähnte Handschrift hat der Vortragende bereits vor Jahren in einer Notiz an entlegener Stelle dem Cristoforo da Predis, dem älteren Bruder des bekannteren Ambrogio, zugeschrieben. Von diesem Miniator sind bis jetzt vier Handschriften bekannt geworden, die sich sämtlich in die Siebzigerjahre des 15. Jahrhunderts datieren lassen und bis auf eine auffälligerweise ausdrücklich signiert sind. Die schönste, von Luca Beltrami publizierte, das Libro d'Ore Borromeo der Ambrosiana, hat nach dem Namen noch die patriale Bezeichnung Mds=Mediolanensis. Durch diese wird aber die Erklärung des vorangehenden »Mt« als Mutinensis hinfällig und die sich auch aus zwei urkundlichen Bemerkungen (Mutulus ad nutum intelligens) bestätigende Vermutung Mottas, Cristoforo sei taubstumm gewesen und habe durch die Erwähnung dieses Gebrechens bei seiner Signatur das Interesse für seine Kunst steigern wollen, wird zur historischen Gewißheit.

Das Titelblatt der Handschrift fehlt, für eine Datierung ergeben sich als Termini 1480 (Widmung an Lodovico Sforza) und 1492 (Jahr der Drucklegung). Aus dieser zeitlichen Differenz ist auch die stilistische Verschiedenheit von den früheren Werken zu erklären. Der Einfluß Bramantes liegt dazwischen, des für die mailändische Kunst zu so großer Bedeutung herangewachsenen Meisters, der auch in den Gesängen der Dichtung erwähnt wird und dessen Einwirkung sich vor allem in der Verbesserung der Perspektive und in der Vorliebe ausspricht, die ihrer Regeln auf Architekturen angewendet zu zeigen, welche die Hintergründe der kleinfigurigen bewegten Szenen bilden. Von einem Einfluß Leonardos, der ja auch bereits seit 1482 in Mailand war, läßt sich nichts feststellen. Seine Neuerungen auch nur in beschränkter Weise in sich aufzunehmen, scheint Cristoforo vielleicht schon zu alt gewesen zu sein.

Anschließend geht der Vortragende noch auf die Frage nach der Miniaturentätigkeit des Ambrogio da Predis ein, an die man nun nicht mehr glaubt, und die auch Seidlitz nur mehr mit Reserve erwähnt, seitdem Venturi (Arte 1908) das Libro pontificale des Vatikan, ausgehend von dem Blatt der Albertina für Alexander VI. (Ausgießung des hl. Geistes) dem Antonio da Monza zugeschrieben hat.

In der Diskussion gibt Geheimrat von Seidlitz die bei ihm vom Vortragenden vermutete Reserve zu und weist auf eine andere Handschrift in Genf hin, welche vielleicht auch zu den Werken Cristoforos zu zählen sein wird.

Georg Sobotka.

-|- **München.** In der Dezembersitzung der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der k. bayr. Akademie der Wissenschaften hielt unter anderem Herr Geheimrat *von Reber* einen Vortrag **»Über die Stellung der Hethiter in der Kunstgeschichte«**, in dem er mit vorzugsweiser Verwertung der Berichte über die Ausgrabungen von Sendschirli und Boghaskoi hauptsächlich die Plastik des genannten Volkes behandelte. Der in den Sitzungsberichten zum Abdruck kommende Vortrag wird außerdem auch eine historische Einleitung sowie einiges über die Architektur der Hethiter enthalten.

+ **München.** **»Das Architekturbild in der niederländischen Malerei«** war das Thema eines Vortrags, den kürzlich Prof. Dr. *Döhlemann* im Münchner Architekten- und Ingenieurverein hielt. Nach Besprechung der nur als Beiwerk verwendeten Architekturmalerei in den Bildern der niederländischen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts ging der Vortragende auf die eigentlichen Architekturmaler über, an deren Spitze er den in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätigen Hans Vredemann de Vries stellte, um dann die Meister des 17. Jahrhunderts aus den Schulen von Antwerpen, Harlem und Delft folgen zu lassen.

KONGRESSE

Ein **allrussischer Künstlerkongreß** wird am 17./30. April 1911 in St. Petersburg stattfinden. Großfürst Nikolai Michailowitsch hat dem Kongreß Säle seines Palais zur Verfügung gestellt. Bisher sind bereits 50 Vorträge angemeldet worden.

STIFTUNGEN

Der verstorbene Begründer der Maschinenfabrik R. Wolf in Buckau bei Magdeburg, Geh. Kommerzienrat *Rudolf Wolf,* hat dem **Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg** letztwillig den Betrag von 200000 Mk. zugewendet.

VERMISCHTES

Dresdner Kunstakademie. Das Atelier für dekorative Malerei des **Prof. Dr. Otto Gußmann** ist jetzt zum Range eines akademischen **Meisterateliers** erhoben worden. Es hat harte Kämpfe gekostet, ehe der Widerstand der »hohen Kunst«, die dekorative Kunst als gleichberechtigt anzuerkennen, im akademischen Rate gebrochen werden konnte. Gußmann hat sich seine Stellung durch ausgezeichnete Leistungen auf dem Gebiete dekorativer Kunst gesichert. Er hat u. a. in der Lukas- und in der Christuskirche, die Decken im Beratungssaal des Ministeriums des Innern und in der Aula des Georgsgymnasiums zu Dresden gemalt und malt gegenwärtig das Treppenhaus im neuen Rathaus zu Dresden aus.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 13. 20. Januar 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

NEUES AUS BELGIEN

Auf der *Jubiläumsausstellung in Rom* wird auch Belgien mit einem eigenen Pavillon vertreten sein. Das ist nicht so glatt gegangen, als man sich vielleicht denkt. Man hat selbst eine Frage hoher Politik aus dem Ja oder Nein der Teilnahme Belgiens an der römischen internationalen Kunstausstellung des nächsten Jahres gemacht. Schließlich ist es der Diplomatie dennoch gelungen, den Konflikt beizulegen und Belgien wird daher auch in Rom 1911 zu finden sein. Der Architekt des belgischen Pavillons, der 640 Quadratmeter bedeckt, ist Octave Flanneau, derselbe, von dem die gelungene Einteilung und architektonische Ausstattung der Brüsseler Ausstellung der »Belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts« stammte. Sein Stil ist sehr einfach und hält sich genau an den reinen Klassizismus des 17. Jahrhunderts. Auf der Stirnseite keinerlei Lichtöffnungen, sondern nur dekorative Ornamente. Das Eingangsportal ist im Brüsseler Stile jener Zeit. Es führt zu einer Galerie, die einer zentralen Rotonde von acht Metern Durchmesser vorgelagert ist. Letztere nun, im Mittelpunkte des Gebäudes gelegen, erlaubt dem Besucher einen Überblick über sämtliche Säle, vierzehn an der Zahl, die strahlenförmig von ihr auslaufen. Man hat damit für die Besichtigung gewisser größerer oder bildhauerischer Werke stets den wünschenswerten Abstand zur Verfügung. Man hat auch die Absicht, einen der Säle ausschließlich mit den Werken Constantin Meuniers zu füllen.

Der *Löwenhof der Alhambra* des spanischen Pavillons von der Brüsseler Weltausstellung, bleibt wie er da war, Belgien erhalten. Die spanische Regierung hat das maurische Wunderwerk dem Abgüssemuseum im Cinquantenairpark überwiesen und empfängt dafür von der belgischen Regierung im Austausche verschiedene Abgüsse belgischer Altertümer.

Königin Elisabeth besuchte am letzten Tage des Bestehens die internationale Kunstausstellung und erstand für die private Sammlung des Königspaares in der belgischen Abteilung folgende Werke: *Delaunois*-Löwen, »Nach dem liturgischen Gesange«; *Frans Hals*-Antwerpen, »Pachthof in den Poldern«; *P.-J. Dierckx*, »Die Spitzenmacherinnen-Schule«; *Frans Smeers*, »Am Seestrande«; *Franz Gaillard*, »Der Triumphbogen«; Frl. *Verboeckhoven*, »Mondschein am Meere«; *Louis Thévenet*, »Stilleben« und *Henri Leroux*, »Garten unter Schnee«.

Dem *Architekten Acker*, dem Erbauer der Brüsseler Weltausstellung 1910, steht eine besondere Ehrung durch die belgischen Architekten bevor. Sie werden ihm seine von Vinçotte hergestellte Büste, ferner ein Album überreichen, dessen Deckel von Philippe Wolfers entworfen und ausgeführt werden wird. Dieser Deckel erinnert bildlich an die am 14. August abgebrannte Fassade des belgischen Hauptgebäudes der Ausstellung und zeigt außerdem in einer Ecke das von Devreese modellierte Bildnis Ackers.

Die dekorative Ausstattung der Säle der verblichenen Ausstellung der »Belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts« im linken Flügel der Museumsräume des Cinquantenairparkes wird erhalten bleiben. Die Räume werden zu dauernden Ausstellungen der Museumsverwaltung benutzt werden, und zwar ausschließlich zu solchen alter Kunst. Es werden dort vor allem ihren Platz finden die Sammlungen alter Möbel, Töpfereien, Edelmetalle, Spitzen und so weiter, die sich augenblicklich sehr ungeordnet hinter den Sammlungen der Gipsabgüsse des Cinquantenairparkes verstecken müssen. Es sollen dort ferner untergebracht werden die berühmte Sammlung prähistorischer Gegenstände des Freiherrn von Loë und diejenige japanischer Kunst des Herrn Michotte, die als eine der vollkommensten Europas gilt.

Die Klasse der Schönen Künste der Belgischen Akademie der Wissenschaften hielt ihre erste öffentliche Sitzung unter Vorsitz ihres Präsidenten, des Kupferstechers Lenain, ab. Dieser sprach sich bei dieser Gelegenheit in einem sehr interessanten Vortrag über den in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkenden lothringischen Kupferstecher und Chalkographen *Callot* aus, der, wie seine Biographen behaupten, ein sehr abenteuerliches Leben geführt hat. Im Alter von 12 Jahren schon entlief er seinen Eltern, um sich nach Italien zu begeben. Zweimal zwangsweise zurückgeholt, erhielt er schließlich die Erlaubnis, in Italien ständig arbeiten zu können. Er verlebte dort eine sehr bewegte Jugend, dann siedelte er nach Frankreich über, wo sein Talent die endgültige Weihe empfing. Callot trieb sich ohne Unterschied in der besten wie in der schlimmsten Gesellschaft umher, und alle Eindrücke, die er in den beiden empfing, wurden von seinem nie rastenden Stichel festgehalten: Feste und Schlachten; Reichtum und Elend; der Hof und das Bürgertum; die vornehme Welt und die Kanaille; die Kirche und die Hölle. Seine Kunst war eben der Ausdruck des Lebens, das er selbst führte, und hatte außerdem einen bedeutenden Einfluß auf die Kunstrichtungen seiner Zeit überhaupt.

Der *Archäologische Klub in Mecheln* begeht im Laufe dieses Jahres das fünfundzwanzigjährige Stiftungsfest. Gleichzeitig wird dort der 22. Kongreß für Geschichte und Archäologie tagen. Bei dieser Gelegenheit soll auch eine rückblickende Ausstellung des heimischen Kunstgewerbes, namentlich aus dem 16. und 17. Jahrhundert, veranstaltet werden. Diese Ausstellung dürfte besonders wichtige Hinweise auf die Spitzen-, Gobelin-, Leder- und Holzskulpturindustrie bieten, welche zu jenen Zeiten den Weltruhm Mechelns ausmachten. Dem Organisationskomitee steht Dr. Van Doorselaar vor.

Salomon Reinach, der berühmte Pariser Kunstgelehrte und Mitglied des Institutes, hielt in der Brüsseler

Neuen Universität einen interessanten Vortrag über die venetianische Kunst des 15. Jahrhunderts. Reinach erinnerte an die germanischen Ursprünge der venetianischen Malerei, wie sie in den Werken von Antonio und Bartolomeo Vivarini, von Murano und Jacopo dei Barbari zum Ausdruck kommen. Er hob die Bedeutung des dritten Vivarini, genannt Alvisio, hervor und kritisierte sehr richtig die etwas rudimentäre Kunst des Crivelli und die pittoreske Art des Vittore Carpaccio. Reinach wies nach, wie die mit einem starken persönlichen »Ich« ausgestatteten Venetianer sich die Manier der paduanischen Schule und ihres Führers Mantegna zu eigen zu machen verstanden. Er sprach von den beiden Bellini und vielen anderen, deren Werke er in Form von Lichtbildern an den zahlreichen Hörern vorüberziehen ließ. Reinach sagte nicht viel Neues, aber das Alte in einer sehr eleganten, fesselnden Form.

Ein neues *Museum* besitzt nunmehr Brüssel, und zwar das *der internationalen Dokumentierung*. Als im Mai v. J. daselbst der Weltkongreß der internationalen Verbände tagte, war ihm eine dokumentarische Ausstellung angegliedert worden. Nach Beendigung sollte diese vorübergehende Ausstellung zum Stamm eines internationalen Auskunftsmuseums werden. Dieser Plan hat nunmehr feste Form angenommen, dieses dokumentarische Museum besteht jetzt und ist in dem oberen Stockwerk des Neubaues der geschichtlichen und Altertumsmuseen im Cinquantenairpark untergebracht. Die Leitung wurde dem Bureau der internationalen Verbände übertragen. Der Charakter des in verschiedene Abteilungen sich scheidenden Museums ist sowohl enzyklopädischer wie korporativer Natur, denn es wurde ihm das internationale administrative Museum angefügt, begründet von dem ständigem Ausschusse der Kongresse für administrative Wissenschaften, dem Spanien am 16. Oktober noch in sehr feierlicher Weise die wichtige Dokumentensammlung überwies, die das ganze Stockwerk des spanischen Pavillons in der Ausstellung einnahm. Man hofft, daß die anderen Staaten diesem Beispiele folgen werden. Der Generalrat des Belgischen Touring-Clubs wird die internationale Touristenliga auffordern, im neuen Museum der Dokumentierung eine eigene Sektion zu bilden. Der Buchhändlerklub und das Buchmuseum werden im gleichen Sinne Schritte tun. Inzwischen haben auch Holland und Italien zugesagt, daß die in ihren Pavillons auf der Weltausstellung vorhanden gewesenen Dokumentensammlungen dem neuen Museum überwiesen würden. Die Gesandten Brasiliens und Uruguays in Brüssel haben ihm ihr persönliches Patronat zugesichert. Die französische Handelskammer in Brüssel wird sich zu seinen Gunsten bei den französischen Ausstellern verwenden. Im übrigen sind die Kommissäre aller auf der Ausstellung vertreten gewesenen Länder um Überlassung ihrer dokumentarischen Ausstellungsgegenstände für das Museum angegangen worden. Die Absicht geht nämlich dahin, das Museum in zwei grundlegende Sektionen zu scheiden: in eine geographische, woselbst jedes Volk in seiner Gesamtheit studiert werden kann; ferner in eine vergleichende Abteilung, woselbst die verschiedenen Zweige der wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und sozialen Tätigkeit der Menschheit in ihren universellen Äußerungen nachzuschlagen sind. Hoffentlich trägt auch Deutschland zum neuen Dokumentenmuseum sein Scherflein bei.

Der belgische Kriegsminister hat ein *militärisches Museum* in Brüssel in das Leben gerufen, dessen Grundbestandteile der militärischen Abteilung der Weltausstellung und der der Ausstellung der »Meister des 17. Jahrhunderts« entnommen werden sollen. Der verdienstvolle Schöpfer der letzteren, General Graf 't Serclaes, soll im Verein mit dem Generaldirektor der Artillerie, Oberst Michel, auch das neue militärische Museum organisieren. Letzteres wird provisorisch in der alten Abtei de la Cambre untergebracht werden.

Das *Museum von Dundee* erwarb ein größeres Bild des belgischen Landschafters Maurice Blieck und ein Werk des Engländers Hornel.

Eine *Salome-Plakette* hatte die »Gesellschaft der Medaillenfreunde«, die ihren Sitz in Brüssel und im Haag hat, dem *Godefroid Devreese* bestellt. Der hervorragende Bildner nahm die Tänzerin Czerny der Oper zur Monnaie zum Vorbilde, die den »Tanz der sieben Schleier« während der Straußschen Salome-Aufführungen an dieser Bühne mit einer wunderbaren Grazie ausgeführt hatte. Dieses neue Werk Devreeses ist von einer entzückenden Anmut und Feinheit.

Die *Schlacht von Gemappes* wird nun auch ihr *Gedenkmonument* erhalten. Es soll im September nächsten Jahres enthüllt werden. Es wird aus einer hohen Pyramide in belgischem Blaustein bestehen, die der gallische Hahn krönt. Die Ausführung wurde dem vorzüglichen Brüsseler Tierdarsteller, Bildhauer Gaspard anvertraut. Das Denkmal wird in einem zwei Hektare bedeckenden Park Aufstellung finden und die Stelle bezeichnen, an der Dumouriez den Sieg davontrug.

Eine Marmorbüste der verstorbenen berühmten Pianistin *Klotilde Kleeberg*, das Werk ihres Gatten, des bekannten Bildhauers *Ch. Samuel* in Brüssel, wurde von diesem dem dortigen Cercle Artistique et littéraire überwiesen.

In *Charleroi* findet 1911 eine *provinziale Industrie-Ausstellung* statt, der auch eine nationale Kunstabteilung angegliedert sein wird. Jules Destrée, der beredte Abgeordnete und bedeutende Kunstästhetiker schlägt vor, bei dieser Gelegenheit eine spezifisch wallonische rückblickende Sektion zu formen, für welche das Material nicht fehlen dürfte. Die südlichen Provinzen Belgiens haben in der Tat stets ihre eigene große Kunst gehabt, der es bisher nur an einer übersichtlichen Nebeneinanderstellung gefehlt hat, um sie, die wallonische Kunst, zur Geltung zu bringen. Navez, zum Beispiel, stammte aus Charleroi, was vielleicht nicht viele wissen, denn man zählt ihn unter die Brüsseler; es wäre also angebracht, eine Reihe seiner Porträts in Charleroi auszustellen. Das 15. Jahrhundert gebar an Künstlern und Kunsthandwerkern in Tournai einen Van der Weyden; in Valenciennes einen Marmion; in Maubeuge einen Gossart; in Douai einen Bellegambe; in Mons einen Prévost; in Dinant einen Patinier, in Bouvignes einen de Bles. Auch gab es im Mittelalter den herrlichen Bildhauer Du Broeucq. Jules Destrée fordert die Sammler auf, ihm bei dem Zustandekommen dieser wallonischen Kunstabteilung der Ausstellung von Charleroi 1911 behilflich zu sein.

Ein bemalter ägyptischer Sarg von höchster Seltenheit, aus der mittleren Pharaonenzeit stammend, wurde vom Brüsseler Baron Empain dem dortigen Altertumsmuseum zum Geschenk gemacht. Der Sarg entstammt den Ausgrabungen in Beni-Hassan, die Professor Garstang aus Liverpool dort unternommen hatte. Der Sarg ist innen und außen mit sehr gut erhaltenen Malereien bedeckt. Der Deckel enthält im Innern eine Abschrift des Kapitels XII aus dem Buche der Toten. Die inneren Friese stellen Kopien der Gegenstände dar, welche das sogenannte Totenmobiliar bilden. Baron Empain hatte schon früher dem Brüsseler Museum zwei bemalte Särge derselben Epoche, von Assiut stammend, geschenkweise überwiesen. Das Museum besitzt außerdem noch einen Sarg aus Antinoë.

Eugène Laermans wurde von der Brüsseler Vorstadt Molenbeek, deren angestammtes Kind der Künstler ist, wo er seine Typen und Motive gefunden hat und wo er

noch immer arbeitet, durch eine glänzende Veranstaltung geehrt. Den Anlaß dazu gab die Verleihung der goldenen Medaille an Laermans durch den internationalen Salon dieses Jahres, auch die völlige Herstellung von der schlimmen Augenkrankheit des Künstlers, während der, wie seinerzeit viel besprochen, die Königin Elisabeth einer spontanen Regung folgend, in das bescheidene Haus der Mutter des Malers des Proletariats gekommen war, um diese und den von der Erblindung bedroht gewesenen Maler zu trösten. Am Ehrentage Laermans' versammelten sich alle Schulkinder und Vereine der Gemeinde vor und im Rathause. Der Schöffe Mettewie gab, in Vertretung des erkrankten Bürgermeisters, in beredten Worten ein Bild vom Wirken und dem Werte des Stadtkindes, dem die Gemeinde alsdann eine Plakette in Gold verehrte. Vom Rathause wurde Laermans und seine Familie im Zuge zur Zeichenschule geleitet, wo ein zweiter Festakt stattfand. Hier wurde dem braven Künstler ein Goldenes Buch der Gemeinde eingehändigt, in welches sich sämtliche behördlichen Personen, sowie die meisten angesehenen Bürger der Vorstadt eingetragen hatten.

De Wever, Bildhauer in Brüssel, starb in tragischer Weise. Dieser bescheidene, aber tüchtige Künstler, dem die belgische Hauptstadt mehrere interessante Werke und nette Kleinkunst verdankt, hatte den Auftrag erhalten, das Erinnerungsmonument für den Brüsseler Seehafen herzustellen, ein Werk, das ihm außerordentlich glückte. De Wever gedachte mit diesem groß angelegten Projekt seiner künstlerischen Laufbahn die Krone aufzusetzen. Das Werk war angenommen worden, aber die Ausführung wurde immer wieder hinausgeschoben, teils Zerwürfnisse halber zwischen der Regierung und der Gesellschaft zur Errichtung des Seehafens, teils weil in der Kommission zur Abnahme des Denkmals Männer saßen, die von Kunst nicht das Mindeste verstanden und an allem schikanierten. Unter dem Einflusse dieser Umtriebe und einer seelischen Depression hing sich De Wever einen Tag nach der großartigen Kundgebung zu Ehren Eugène Laermans', der er noch in guter Laune beiwohnte, auf dem Boden seines Hauses auf. *A. R.*

NEKROLOGE

Hermann Pleuer. Am 6. Januar abends ist der Stuttgarter Maler Hermann Pleuer seinem Freunde Reiniger in das Grab gefolgt. Mit ihm ist einer der entschiedensten Vorkämpfer der Freilichtmalerei in Deutschland dahingegangen. In weiteren Kreisen bekannt wurde Pleuer durch seine Darstellungen fahrender Eisenbahnzüge zu allen Jahreszeiten und Tagesstimmungen. Es gibt viele Hunderte solcher Bahnbilder und -studien. Dennoch bilden sie nur einen verhältnismäßig kleinen Teil seines Gesamtwerkes. Pleuer war 1863 in Sch.-Gmünd geboren, studierte erst an der Kunstgewerbeschule, dann unter Grünenwald und Häberlin an der Akademie seiner Vaterstadt, zuletzt unter Otto Seitz in München. Seinen Stil hat er ganz unbeeinflußt aus sich selbst heraus entwickelt. Aus seiner Frühzeit existieren Figurenbilder und Porträts, die zu den Meisterwerken aller Zeiten gerechnet werden müssen. Eines davon, der Abschied eines Liebespaares, gelangte unlängst durch die Freigebigkeit des Fabrikanten Bosch in das Stuttgarter Museum, die anderen Stücke, darunter ein Frauenbad mit einigen wuchtigen lebensgroßen Akten, sind im Besitze weniger Liebhaber der Pleuerschen Kunst, die, dank der Teilnahmelosigkeit, die dem Künstler lange Zeit hindurch von breiten Kreisen widerfuhr, seine köstlichsten Arbeiten leicht erwerben konnten. Neben diesen großen Figurenbildern sind es vor allem wundervolle Landschaften im Mondlicht, welche die Vergleichung mit den besten Schöpfungen Reinigers nicht zu scheuen brauchen. Das Studium der Landschaft führte ihn allmählich zur Darstellung des Eisenbahnzuges, und von ihr gelangte er wiederum zurück zum Figurenbild, zur Darstellung der Eisenbahnarbeiter, Lokomotivführer usw., deren schwerem Beruf er das schönste Denkmal gesetzt hat. Eine Erkältung, die er sich bei den winterlichen Studien für das große Wandbild in der Ständekammer zuzog, hatte ein Lungenleiden im Gefolge, das nun, nach anderthalb schmerzvollen Jahren, zum Tode führte. *B–m.*

Der Nestor der Wiener akademischen Bildhauer, **Franz Christoph Erler,** ist in Wien im Alter von 82 Jahren gestorben. Erler wurde am 5. Oktober 1829 in Kitzbühel geboren. Sein Name wurde durch seine Reliefs »Sündenfall« und »Pfingstfest« und die zwölf Apostelstatuen in der Wiener Votivkirche bekannt. Zu seinen Hauptwerken zählen ferner das Grabdenkmal des Kardinals Fürsterzbischof Rauscher und die Pietàgruppe am Herz-Jesu-Altar, beide im Wiener Stephansdom.

München. Der Maler Prof. **Wladislaw v. Czachorski** ist, 60 Jahre alt, gestorben. Czachorski war in Lublin (Russisch-Polen) geboren, ging nach Warschau und Dresden als Schüler Wagners und später nach München zu Piloty. Nach längerem Aufenthalt in Warschau ließ er sich in München nieder. Seine Bilder sind vorwiegend weibliche Genreszenen.

In **Boscotrecase** am Fuße des Vesuvs ist der bekannte Architekt Prof. **Raffaele Carito,** der Erbauer des Achilleions auf der Insel Korfu, gestorben.

In **Wien** ist der Schloßhauptmann von Schönbrunn und Hetzendorf, **Karl Scheffler,** im 73. Lebensjahre gestorben. Er war in seiner Vaterstadt Wien früher ein geschätzter Architekt.

Am 29. Dezember 1910 verstarb in Paris der angesehene Landschaftsmaler **Gustav Colin** im Alter von 82 Jahren. Vor einem Jahre veranstaltete die Société nationale eine Gesamtausstellung der Colinschen Werke, die einen großen Erfolg hatte.

In Düsseldorf ist der Bildhauer **Leo Müsch** im Alter von 65 Jahren gestorben. Von seinen Werken sind namentlich der Corneliusbrunnen in Düsseldorf und der Jubiläumsbrunnen in Elberfeld bekannt.

PERSONALIEN

Wien. Dem Direktor des österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Regierungsrat Dr. **Eduard Leisching** wurde der **Hofratstitel** verliehen.

Der als Nachfolger von Prof. Paul Schubring als Professor der Kunstgeschichte nach Basel berufene **Dr. Ernst Heidrich,** Privatdozent an der Berliner Universität, hat die Berufung angenommen. Er wird im kommenden Sommerhalbjahr seine Tätigkeit an der schweizerischen Hochschule beginnen.

Der Verein Berliner Künstler hat die bisherigen Vorstandsmitglieder einstimmig wiedergewählt. Es sind dies Maler Prof. Rudolf Schulte im Hofe zum 1., Maler und Radierer Otto Protzen zum 2. Vorsitzenden. Maler G. H. Engelhardt wurde zum 1. Schriftführer ausersehen, Maler W. Müller-Schönefeld zum 2. Schriftführer. Zum 1. Säckelmeister wählte man Kommerzienrat Hermann Kretzschmar, zum 2. Säckelmeister Architekt Georg Roensch, zum Beisitzer Bildhauer Otto Petri. Ferner wurden in dieser Hauptversammlung folgende Künstler als Vertrauensmänner wieder- bzw. neugewählt: Maler Franz Jüttner,

die Professoren Heinrich Kayser, Konrad Kiesel, Ernst Körner, Fritz Schaper, W. Simmler, Karl Wendling, Hans Koberstein und Prof. Hans Looschen.

Sir **Lawrence Alma-Tadema** vollendete am 7. Januar sein 75. Lebensjahr.

WETTBEWERBE

Das Preisgericht für das Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingerbrück tritt am 22. und 23. Januar in Bingen und Düsseldorf zusammen. Der Jury gehören von Künstlern an: die Professoren Franz Stuck, Hahn (München), Theodor Fischer (München), Max Klinger (Leipzig), Touaillon, August Gaul (Berlin), v. Gebhardt (Düsseldorf) und die Geh. Bauräte Ludwig Hoffmann und Hermann Muthesius (Berlin). Als Vertreter der Museumsverwaltungen sind die Direktoren Treu (Dresden), Lichtwark (Hamburg) und Prof. Clemen (Bonn) Mitglieder des Preisgerichts.

Im **Wettbewerb** für den Neubau einer **evangelischen Kirche in Frankfurt-Oberrad** erhielten den ersten Preis von 1500 M. Senf und Haller, den zweiten von 1200 M. Karl Hochscheid, den dritten Preis von 900 M. Karl Blattner in Frankfurt a. M. Der Entwurf von Stadtbaumeister Moritz und Schad wurde angekauft.

Der Entwurf von Willy Graf in Stuttgart, der aus dem **Wettbewerb** für das neue **Rathaus von Heidelberg** als Sieger hervorging, soll nach einem Beschluß des Stadtrates der Ausführung zugrunde gelegt werden. Die Bearbeitung und die Leitung der Bauausführung wird dem Heidelberger Architekten Franz übertragen werden.

DENKMÄLER

Für ein **Waldmüller-Denkmal** hat der Wiener Stadtrat einen Betrag von 60000 Kronen bewilligt, dessen Ausführung dem Bildhauer und Maler *Josef Engelhardt* übertragen wurde. Das Denkmal wird im Jahre 1912 im Rathauspark aufgestellt werden.

AUSSTELLUNGEN

Große Aquarell-Ausstellung Dresden 1911. Der Sächsische Kunstverein veranstaltet von Mitte Mai bis Mitte Oktober d. J. in den Ausstellungsräumen der Königl. Kunstakademie eine große Aquarell-Ausstellung, zu der außer Wasserfarbenbildern auch Pastellgemälde, farbige Zeichnungen, farbige Radierungen sowie kleine Werke der Bildhauerkunst und des Kunstgewerbes zugelassen werden. Die Bestimmungen für die Ausstellung sind durch die Geschäftsstelle der Ausstellung (Dresden-A., Brühlsche Terrasse) zu beziehen; ebendaher auch die Bedingungen für den Wettbewerb zur Erlangung eines Plakats, zu dem die in Dresden und Umgegend lebenden Künstler zugelassen werden. Größe 90:60 cm, Schrift: Große Aquarell-Ausstellung Dresden, Brühlsche Terrasse, Mitte Mai bis Oktober 1911; drei Preise 200, 150 und 100 M.; dazu 150 M. für die Ausführung; Entwürfe mit Kennwort und gleichbezeichnetem verschlossenem Briefumschlag, der den Namen enthält, einzusenden bis 25. Februar an den Sekretär des Sächsischen Kunstvereins zu Dresden, Brühlsche Terrasse. Preisgericht ist die Ausstellungskommission.

Ausstellung altspanischer Bilder in München. Es ist ein nicht unbedeutendes Verdienst der großen modernen Kunsthandlungen, daß sie durch zeitweilige Kollektivausstellungen von Werken, über deren Meister wir aus unseren Museen nur mangelhaft oder gar nicht unterrichtet sind, weiteren Kreisen von Kunstfreunden die Möglichkeit geben, ihre Kenntnisse zu vermehren und sich über das künstlerische Schaffen einer anderen Nation ein Urteil zu bilden, ohne deswegen die kostspielige und nur den Wenigsten gestattete Reise in das Land unternehmen zu müssen. So hat man gegenwärtig erfreulicherweise Gelegenheit, in der Galerie Heinemann eine Anzahl altspanischer Gemälde kennen zu lernen, von denen diejenigen Zurbarans, Grecos, Goyas und seines Nachahmers Lucas das meiste Interesse verdienen. Ein mit zahlreichen Abbildungen versehener Katalog, dem sein Verfasser Dr. A. L. Mayer auch ein ausführlicheres Vorwort über die spanische Malerei vorangestellt hat, ist dem Besucher ein willkommenes Hilfsmittel.

Von verhältnismäßig geringer Bedeutung sind die Tafeln der spanischen Primitiven, die wenig Eigenes zeigen und entweder wie die »Aragonesisch um 1430« betitelte Madonna mit Kind nach Italien, oder wie verschiedene als »kastilianisch« bezeichnete Arbeiten nach den Niederlanden weisen. Beachtung verdient ein Triptychon »Kastilianisch um 1470« (Mittelbild: Maria in der Glorie von Engeln umgeben; linker Flügel: Verkündigung; rechter Flügel: Abendmahl), das bei sonst stark niederländischem Einfluß in der Koloristik eigene Wege geht und schon graue und graublaue Schatten aufweist, wie sie ein gutes Jahrhundert später mit Vorliebe Greco anwendet. Im übrigen ist die Malerei recht derb und nicht im geringsten mit der hohen Qualität der zeitgenössischen Niederländer zu vergleichen. Auch der, wie ich dem Katalog entnehme, nur noch in einem zweiten Exemplar bekannte Carrillo hängt in seiner säugenden Madonna stark von den Niederländern ab, von denen er sich hinwiederum in der Farbe unterscheidet. Das Bild, das Mitte der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte, trägt auf der Brüstung den vollen Künstlernamen und den Spruch »O mater dey memento mey«. Ebenfalls ganz in der Bahn der späteren Niederländer (Memling) bewegt sich das noch vom alten Rahmen umschlossene Mittelbild eines Altares aus Toro mit einer Darstellung des Erlösers von Fernando Gallegos. Auch in der Farbe mehr seinen nordischen Vorbildern naherückend, weist es, was die Technik der Malerei betrifft, eine bessere Qualität auf wie die bisher erwähnten Bilder. Ein ganz florentinisch anmutender Jünglingskopf, von seinem Besitzer dem jüngeren Berruguete, von A. L. Mayer jedoch dessen Vater, dem Ghirlandajoschüler zugeschrieben, und ein vermutungsweise dem Luis de Vargas gegebenes, vollkommen vlämisch anmutendes Triptychon mit einer schmerzhaften Maria schließen die Reihe der frühspanischen Bilder.

Die nun folgende Epoche wurzelt in ihren Anfängen ebenfalls noch außerhalb Spaniens und wird auch durch einen Nichtspanier eingeleitet, den heute so viel genannten und gesuchten Domenico Theotokopuli, genannt El Greco. Von den sechs seiner Hand zugeschriebenen Gemälden halte ich den kreuztragenden Christus im Besitz von Beruete für das bedeutendste und tiefstempfundene, während die gleichfalls hier zur Ausstellung gebrachte Replik, trotz hoher malerischer Qualitäten, dem genannten an Innerlichkeit ziemlich nachsteht. Großes Interesse verdient eine sehr dunkel gehaltene »Unbefleckte Empfängnis Mariä«, die A. L. Mayer mit einer gleichen, im Nachlaßinventar Grecos als unvollendet angeführten Darstellung identifizieren zu können glaubt. Ein mehr dekorativ aufgefaßter »Heiliger Franziskus«, der vollkommen im Dreieck komponiert ist, und eine Tafel mit drei Engelköpfen, offenbar das Fragment einer Verherrlichung Mariä oder eines ähnlichen Motives, das aber aus dem Zusammenhang herausgerissen weniger günstig wirkt, vervollständigen das Bild von Grecos Schaffen. Außer diesen Werken führt auch noch eine Tafel mit einer Genreszene, die man wohl fälschlich mit

einem spanischen Sprichwort in Zusammenhang gebracht hat, und von der es mehrere Exemplare gibt, den Namen des mysteriösen Kreters; ob mit Recht, erscheint mir fraglich. Von den Spaniern des 17. Jahrhunderts ist Velazquez nur dem Namen nach vertreten, denn die beiden von ihren Besitzern ihm zugeschriebenen Bilder, ein Stilleben mit Wassermelonen und ein Porträt Philipps IV., haben nicht das mindeste mit ihm zu tun. Ein vorzügliches Werk aber ist die versuchsweise dem älteren Herrera zugeschriebene »Wahrsagerin«, in Wahrheit ein Mädchen, das mit zwei jungen Burschen beim Kartenspiel sitzend, eben die Stiche zählt. Die ganze Verteilung des Lichtes und der tiefen Schatten, die großen kontrastierenden Farbenflächen (namentlich das Gelb, Rot und Weiß von starker Leuchtkraft) und nicht zum mindesten die Szene selbst erwecken sofort die Erinnerung an die Caravaggioschule. Einen ähnlichen Eindruck muß auch der Verfasser des Katalogs gehabt haben, denn er erwähnt im Vorwort, daß das Bild »stark an Arbeiten süditalienischer Meister erinnert.« Ein nicht minder treffliches Stück ist die im Motiv außerordentlich an Murillo gemahnende Genreszene »Der kleine Muschelesser«, die sich aber in ihrer virtuosen, mit tieferen Schatten arbeitenden Technik aufs stärkste von der Malweise dieses Künstlers unterscheidet und daher dem jüngeren Herrera gegeben wurde. Der Name Murillos selbst, den zwei Bilder der Ausstellung tragen, kommt am ehesten noch dem kleinen Stück mit einer Darstellung aus der Geschichte Josephs (?) zu. Zwei sehr gute Arbeiten Zurbarans enthält die Kollektion in einem »Hl. Ignatius von Loyola« und in dem 1659 datierten »Hl. Franziskus«. Ich möchte dem ersteren, der kräftiger in der Farbe und charakteristischer, den Vorzug geben. An weiteren Werken des 17. Jahrhunderts seien noch ein »Hl. Hieronymus« von Ribera und zwei Porträts des in der Pinakothek viel besser vertretenen Careño erwähnt, ferner ein tüchtiges Porträt in Lebensgröße von Fray Juan Rizi, dessen Farbencharakter aber durch das Alter ziemlich gelitten zu haben scheint und eine »Büßende Magdalena« von Mattheo Cerezo, die in ihren tiefen Tönen etwas durch venezianische Malerei beeinflußt sein könnte. Die zeitlich nun folgenden elf Arbeiten Goyas bilden mit den Höhepunkt der kleinen Ausstellung und vermögen auch wirklich ein leidliches Bild von diesem eigenartigen Künstler zu geben. Es sind in der Mehrzahl Porträts und nur zwei seiner typischen Volksszenen, ein Stierkampf und eine Prozession. Als ein Hauptstück muß das lebensgroße Bildnis einer auf lichtblauem Seidensofa sitzenden Condesa de Altamira gelten, in einem blaßrosa Atlaskleid mit ihrem kleinen Töchterchen auf dem Schoß, das bleiche Gesicht, wie es Goya liebt, nur schwach modelliert, Augen und Mund dadurch um so stärker wirkend. Seine Art Porträts zu malen ist überhaupt sehr merkwürdig. Während seine Kriegs-, Stierkampf- und Schauerszenen meist mit dem größten Temperament hingeworfen sind, virtuos und packend in Zeichnung und Farbe, alles voll Leben und Bewegung, breitet sich über viele der Bildnisse eine unheimliche Ruhe aus, die mancher im ersten Moment für eine gewisse Unbeholfenheit halten mag. Bei näherer Betrachtung aber bemerkt man, welch außerordentliche, vielleicht nicht gerade immer mit der Wirklichkeit übereinstimmende Charakteristik sich in einem derartigen Bildnis ausspricht. Das Mystische kommt auch hier zum Durchbruch und wirkt dadurch, daß es langsamer in das Bewußtsein des Beschauers übergeht, fast um so stärker. Nicht selten glaubt man hinter der Maske des bleichen, ruhigen Gesichts, alle Leidenschaften und Bestialitäten verborgen, deren eine menschliche Seele zuweilen fähig ist. So spricht sich z. B. in dem Porträt einer Dame im Empirekleid (Nr. 24) in der verschobenen Stellung der Augen, im Schnitt der Nasenlöcher und im Mund etwas Teuflisches aus, ohne daß irgend welche drastischen Mittel angewandt wären. Nun haben ja nicht alle seiner Porträts diesen unheimlichen Zug in so starkem Maße, aber etwas Mystisches fühlt man bei den meisten heraus, sogar bei dem kleinen, fast an den jungen Mozart erinnernden Bildnis eines spanischen Prinzen. Von den zwei vielfigurigen Bildern verdient vor allem die »Prozession« wegen ihrer großen Feinheit im Ton Beachtung. Die Wirkung der etwas gedämpften Farben (braun, grau, weißlich, leichtes Gelbbraun und leichtes Grau) erhöht er durch die flüchtige Einzeichnung dunkler Konturen und wird so zum Vorbild für die moderne französische Malerei. Die Harmonie der Farbe ist es auch, was ihn am meisten von seinem Nachahmer Eugenio Lucas unterscheidet. Lucas, dessen bestes Stück man wohl in dem ernsten Porträt seiner Frau in der schwarzen Mantilla zu sehen hat, ist in seinen Stierkämpfen, Schlachtszenen und ähnlichen Darstellungen viel härter in der Farbe, weniger kraftvoll in der Bewegung und neigt manchmal stark zu einer billigen Effekthascherei. Gleichwohl darf man ihn in seinen besten Werken für einen interessanten Künstler halten, der mit einer oder zwei Arbeiten in unsern großen Galerien nicht fehlen sollte.

Als weitere schon im 19. Jahrhundert entstandene Bilder nenne ich noch Porträts von Vicente Lopez, desgleichen zwei Bildnisse von Gutierrez de la Vega (von denen das bessere den Musiklehrer des Künstlers darzustellen scheint, denn links von dem vor einem Tafelklavier sitzenden Manne findet sich die Inschrift: »A Don Mariano Lidon su discipulo J. Gutierrez de la Vega«) und schließlich ein sehr geschickt gemaltes Bildchen »Markt in Afrika« von Genaro Perez de la Villaamil. Damit ist die Reihe der wichtigsten Werke der interessanten Ausstellung erschöpft. Es bleibt noch übrig, wenigstens die Namen der geringeren Meister zu erwähnen: Sebastian Gomez, Sebastiano Llano y Valdes und Juan de Valdes Leal, sowie zwei moderne Kopien nach der Auferstehung Grecos und nach dem heil. Ildefonso in Illescas, durch deren Aufstellung man das Gesamtbild von Grecos Kunst zu vervollständigen suchte. Und die vorzügliche Kopie nach dem Ildefonso von Nelly Harvey kann einem wirklich einen annähernden Begriff von der Schönheit des Originales geben. *B.*

Im **Königl. Kupferstichkabinett in Stuttgart** sind neu ausgestellt die Tafeln aus *Adolph Menzels Kinderalbum* in den ausgezeichneten Nachbildungen, die der Verlag von E. A. Seemann in Leipzig soeben herausgegeben hat. Die Aquarell- und Gouachemalereien des Kinderalbums, wohl das vollendetste, was auf diesem technischen Lieblingsgebiete Menzels überhaupt geleistet worden ist, sind von dem Künstler in den 60er und 70er Jahren für seine Schwesterkinder geschaffen und bilden seit 1883 ein Glanzstück in der kostbaren Menzel-Sammlung der Berliner Nationalgalerie. Die Seemannschen Nachbildungen geben von den Reizen der Originale eine gute Vorstellung. — Die große, »Alt-Stuttgart« gewidmete Ausstellung des Kupferstichkabinetts wird bis in den März verlängert.

Eine **Trübner-Ausstellung** größten Stils bereitet der *Badische Kunstverein in Karlsruhe* für den 60. Geburtstag des Meisters zu Anfang Februar d. Js. vor. Sie wird etwa anderthalbhundert Werke aus staatlichen Sammlungen und Privatbesitz umfassen von des Künstlers erster Schaffenszeit an bis in die Gegenwart. Ein ausführlicher Bericht wird seiner Zeit folgen.

SAMMLUNGEN

Von der Kunsthalle zu Hamburg. Über Max Liebermanns Tätigkeit für die Kunsthalle zu Hamburg gehen durch die Presse halbwahre Nachrichten. Die Tatsachen sind folgende: Liebermann hat von Hamburg aus in den letzten Jahren drei Aufträge für den großen Saal der Bilder aus Hamburg gehabt. Er malte demgemäß sein Selbstbildnis, das Bildnis Dehmels und ein Motiv von der Alster, für das er sich schon viele Jahre interessierte. Diese drei Gemälde sind jetzt zugleich ausgestellt. Das Alsterbild stellt das abendliche Bootleben vor dem Fährhaus dar. Weiter hat Alfred Lichtwark auch die große Originalstudie in Öl und die zahlreichen Einzelstudien in Bleistift und Pastell erworben, ferner sechs kleine Pastellbilder, Alsterlandschaften, die Liebermann bei seiner wiederholten Anwesenheit in Hamburg gemalt hat, um sich in die Stimmung hineinzufühlen. Durch diese bedeutsamen Erwerbungen ist die Hamburger Kunsthalle, die ja schon vorher so hervorragende Gemälde wie die Netzflickerinnen und das Bildnis des Bürgermeisters Petersen, auch die Klöpplerin und holländischen Waisenmädchen besaß, noch mehr als vorher der Hauptort für das Studium Liebermannscher Kunst in Deutschland geworden.

Neues vom Leipziger Städtischen Museum. Das Leipziger Museum der bildenden Künste gehört nicht zu den Sammlungen, die auf einen großen Bestand von Werken der alten Meister aufgebaut sind und die darauf ausgehen müssen, diesen Bestand durch Zuführung von Hauptstücken in entsprechender Weise zu vergrößern — einem jüngeren Museum wird das kaum möglich sein, wenn es nicht über außergewöhnliche Mittel verfügt; es wird seine Aufgabe darin erblicken, hauptsächlich Gemälde neueren Datums zu erwerben. Die Ankäufe, die das Leipziger Museum im verflossenen Jahr gemacht hat, sind daher in der Mehrzahl Werke der modernen Malerei. Eine Ausnahme bildet das ikonographisch und kunsthistorisch interessante Bild, »Die Legende des hl. Dominikus«, das als eine Arbeit aus der Schule des *Geertgen tot Sint Jans* — nach anderen als eine Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach einem verschollenen Original Geertgens gilt. Außerdem wurde die Sammlung von niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts, die von Thieme und Gottschald gestiftet wurde, durch eine Landschaft mit der Ansicht einer Klosteranlage vermehrt, die vermutlich von *Jan van der Meer* von Haarlem gemalt wurde. Die französische Ausstellung des Leipziger Kunstvereins, die vor kurzem geschlossen wurde, gab Veranlassung, den Besitz an französischen Gemälden des 19. Jahrhunderts zu ergänzen, die als »Schletterstiftung« nicht gerade den genußreichsten Teil der Sammlung ausmachen. Die neu erworbenen Bilder von *Raffaëlli* »Gitter am Tuileriengarten« und vor allem das charakteristische Gemälde von *C. Pissarro* »Platz vor dem Theatre français«, geben schon eher einen Begriff von der Bedeutung der modernen Kunst Frankreichs. Das Bild von *Fernand Cormon* »Römische Legion«, hat manches interessante, ist aber weder spezifisch französisch noch modern; es ist merkwürdigerweise 1907 bezeichnet, wenn das nicht der Fall wäre, würde man es ohne weiteres 50 Jahre früher ansetzen. Eine sehr umfangreiche Neuerwerbung stellt das große Bild von *J. Zuloaga* »Die Promenade nach dem Stiergefecht«, dar, das die Schwächen dieses sehr geschickten aber etwas zu offensichtlich von dem Erbe seiner Nation zehrenden Spaniers mehr enthüllt, als seine kleineren Arbeiten. Recht gut ist das anläßlich einer Nachlaßausstellung von *Philipp Klein* erworbene Bild »Die Freundinnen«, dieses tüchtigen und liebenswürdigen Malers, ebenso ist das durch Schenkung in den Besitz des Leipziger Museums gelangte, 1906 entstandene Gemälde von *Lovis Corinth* ein wenn auch nicht geschmackvolles, so doch typisches Beispiel moderner Malerei. Andere Schenkungen sind das große Bild des Berliner Malers *Fr. Klein-Chevalier* »Italienische Arbeiter beim Pflügen« und das 1877 gemalte Bild von *Karl Buchholz* »Aus dem Webicht bei Weimar«, das mit zu den besten und stimmungsvollsten Arbeiten dieses seit der Jahrhundert-Ausstellung sehr geschätzten Meisters gehört. Die besten und wertvollsten Erwerbungen betätigte das Museum in jüngster Zeit: Auf der Auktion L. Laroche-Ringwald bei Schulte wurde, wie bereits früher gemeldet, um einen sehr erheblichen Preis die »Spinnerin« von *W. Leibl* gekauft, die 1892 entstand. Es ist das Bild mit der alten Bauersfrau in rotem Kleid im Vordergrund, die am Spinnrad sitzt; hinten ist ein junges Mädchen auf der Bank zu sehen. Durch die herabgelassenen Vorhänge dringt die Sonne in das Zimmer und spiegelt sich in dem blank polierten Schrank, der rechts im Mittelgrund steht. Das Gemälde ist ein fertiges, in sich vollständig abgerundetes Bild und von einem intimen Reiz, der sich erst bei längerem Betrachten des Originales erschließt. Nicht weniger meisterhaft ist das bekannte Gemälde »Liebesfrucht« von *G. Segantini*, das fast gleichzeitig mit dem Leibl erworben wurde. Es entstammt der letzten Periode des Meisters und gibt Gelegenheit zu interessanten Vergleichen mit dem anderen ganz anders gemalten Porträt von Segantini, das das Museum schon besitzt. — Werke der Plastik werden in beschränkterem Maße gesammelt, als Erwerbungen des Jahres 1910 sind zwei Statuetten von *R. D. Fabricius* und *Otto Richter*-Berlin zu nennen. Eine wesentliche Bereicherung auf diesem Gebiet wird das Museum aber erst durch die große Bronze »Johannes d. T.« von *Rodin* erfahren, die noch der Aufstellung harrt. — Mit diesen Neuankäufen hat das Museum der bildenden Künste seinen erheblichen Besitz an hervorragenden Werken der modernen Malerei wichtig erweitert, so daß jeder, der sich für dieses Thema interessiert, mehr als es bisher der Fall war, die Leipziger Sammlung besuchen müßte. *Sch.*

o **Barmen.** Der Verein der Kunstfreunde hat ein bedeutendes Gemälde von *Karl Schuch*, »Die Sägemühle«, durch Vermittlung der Kunsthandlung Karl Haberstock-Berlin erworben und der Galerie des Kunstvereins in der Ruhmeshalle zum Geschenk gemacht. Die Sammlung erhielt ferner als Geschenke von Privaten *Heinrich von Zügels* »Stier in der Sonne« und das Gemälde »Der Verwundete« von *Eugène Laermans*-Brüssel.

Wien. Umstellungen und Neuordnungen im Kais. Hofmuseum. Die Sammlungen des kunsthistorischen Hofmuseums sind seit einiger Zeit in einen regen Fluß gekommen. Lokalitäten werden verlegt, die Räumlichkeiten vergrößert, Sammlungen umgestellt und neugeordnet. Den Anstoß dazu gab die Entfernung der Aquarellsammlung aus dem Gebäude, die in den neuerbauten Flügel der Hofburg übertragen wurde, wo sie neben den Sammlungen des Thronfolgers Erzherzog Franz Ferdinand d'Este dem Publikum zugänglich gemacht werden soll. In den dadurch freigewordenen Räumen im zweiten Stockwerke des Museumsgebäudes wurde die Münzen- und Medaillensammlung neu aufgestellt. Dadurch wurden wieder Räume im Hochparterre frei, die teils der Antikensammlung, teils der Sammlung kunstindustrieller Gegenstände überwiesen wurden, welche dadurch neuen verfügbaren Raum erhalten. In dem der Antikensammlung zukommenden Raume stellt der neue Direktor, Professor Schrader, die bisher im »Theseum« im Volksgarten unter-

gebrachten Statuen aus Ephesus auf, während in der kunstindustriellen Abteilung die Ornate aus kaiserlichem Besitze ausgestellt werden sollen. Der Raumzuwachs ist im Verhältnis zum Bedürfnis allerdings viel zu gering.

Fertig und in seiner neuen Ordnung dem Publikum zugänglich ist bisher bloß das Münz- und Medaillenkabinett (Direktor Reg.-Rat Domanig), das nun einen fast doppelt so großen Raum als vorher überwiesen bekommen hat. Die in Vitrinen ausgestellten Stücke stellen die Entwickelung der Münze und Medaille in den einzelnen Ländern dar, ferner eine Ikonographie der Habsburger, Medaillen der Stadt Wien, und endlich zwei Nova: eine Darstellung der kulturhistorischen Bedeutung der Medaille (z. B. die Porträtmedaille, die historische Medaille, die Ehemedaille, die Medaille als Talisman usw.) und eine Ausstellung der heute kursierenden Münzen, die angeblich das besondere Interesse der Besucher erregt. Interessant, wenn auch nicht sehr reich an guten Stücken, ist die Sammlung zeitgenössischer Medaillen und Plaketten, unter denen natürlich den österreichischen Künstlern der größte Raum eingeräumt wurde.

Sehr beachtenswert sind auch die Objekte, die in einem loseren Zusammenhange mit den eigentlichen Gegenständen der Sammlung stehen, so die zum erstenmal vollständig aufgestellte große Sammlung von Porträtminiaturen aus dem Besitze des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, einst im Schlosse Ambras, und last not least, die großartige, trotz ihres kleinen Formats überaus monumentale Reiterstatuette des Kaisers Franz Josef I. aus Bronze von Franz Metzner, die dem Kaiser anläßlich seines Regierungsjubiläums von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen geschenkt wurde und die man allerdings hier nicht vermuten würde. Kulturhistorisches Interesse beanspruchen endlich noch die beiden Münzkästen aus dem Besitze des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (16. Jahrh.), die aus der kunstindustriellen Sammlung hierher übertragen wurden.

Über die Neuordnung der übrigen Sammlungen soll nach ihrer Vollendung berichtet werden. *O. P.*

Claude Monet hat dem **Museum in Havre** drei seiner Bilder zum Geschenk gemacht. Es sind »La Falaise de Varangeville« von 1897, die Westminsterabtei aus dem Jahre 1903 und »Les Nymphéas« von 1904.

Düsseldorf. Mit dem Ableben des Stadtverordneten Kommerzienrats **Schoenfeld** tritt die Stadt Düsseldorf in den Besitz seiner 150 Bilder umfassenden **Gemäldesammlung** ein, die einen Gesamtwert von etwa einer halben Million Mark hat.

VEREINE

Die Vereinigung Nordwestdeutscher Künstler hat ihren Jahresbericht veröffentlicht. Die Vereinigung hat im Jahre 1910 außer in Lübeck auch in Bremen, Oldenburg, Rostock und Herford Ausstellungen veranstaltet. Hierbei wurden Werke im Gesamtbetrage von 29135 Mark verkauft. Besonders die Oldenburger Galerie machte bedeutende Ankäufe. In diese wanderten Werke von Vinnen, Hans Olde, Klaus Meyer und Müller-Kämpff. Die ausscheidenden Vorstandsmitglieder Professor Otto, Peter Behrens, Klaus Meyer, H. Olde und Arthur Illies wurden wiedergewählt. Für das gegenwärtige Jahr dürften Ausstellungen in Bremen, Oldenburg, Königsberg und Düsseldorf stattfinden, während für 1912 u. a. auch eine Beteiligung an der Ausstellung in Dresden in Frage kommen dürfte. Als Ort der nächsten Tagung wurde Braunschweig gewählt.

VERMISCHTES

Max Klinger als Kunstgewerbler. In der Kunsthalle *Beyer & Sohn* in Leipzig sind eine Anzahl von Ofenkacheln ausgestellt, die der Meister, wie er es signiert, in den Novembertagen vergangenen Jahres selbst in Ton geformt hat. Sie wurden von einem Thüringer Töpfer fertig gestellt und sind für das Haus Klingers bei Naumburg bestimmt. Es sind 10 Stück stark vertiefte Kachelgehäuse, in denen weiß auf dem grünen Grund ein weiblicher Akt — immer in anderer Bewegung und in anderer Ansicht — steht. Dazu vier kleinere Kacheln mit Porträtköpfen und einem richtigen Hundebildnis — wie die ganze Arbeit ein Werk von rein persönlichem Charakter, das in allen Details der Ausführung, der Modellierung der Köpfe und der Haltung der Figuren und nicht zuletzt in der ganzen Idee den intimen Eindruck einer heiteren, schöpferischen Laune macht.

Das Königliche Kunstgewerbemuseum in Berlin veranstaltet im laufenden Quartal, abends $8^{1}/_{2}$—$9^{1}/_{2}$ Uhr, folgende Vortragszyklen: *Dr. Ernst Kühnel:* Das Kunstgewerbe des Islam, 8 Vorträge (Montags); Architekt Professor *Franz Seeck:* Friedhof und Grabmal, 4 Vorträge (Dienstags), *Dr. Oskar Fischel:* Die graphische Kunst der Neuzeit, 8 Vorträge (Donnerstags). Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder und ausgestellte Gegenstände erläutert.

Rembrandts »Nachtwache« ist von Bubenhand beschädigt worden. Ein entlassener Schiffskoch, der sich »am Staate rächen wollte«, hat mit einem Messer nach dem Bilde gestochen. Der Schaden ist glücklicherweise nicht so bedeutend, wie zuerst angenommen wurde; die Spuren der Verletzung konnten schon wieder beseitigt werden und der Saal ist dem Publikum wieder geöffnet worden.

LITERATUR

G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler.* Bd. III. Süddeutschland. 621 S. kl. 8°. Berlin, E. Wasmuth, 1908, geb. M. 5.—.

Dieser Band umfaßt Bayern mit Ausnahme von Ober- und Unterfranken, Württemberg, Hohenzollern, vier badische Kreise und Wimpfen, die rasche Folge macht der Arbeitslust Dehios alle Ehre. Es mögen doch 5—6000 Orte darin behandelt sein, darunter Städte von gewaltigem Kunstreichtum wie München, Augsburg, Ulm, Konstanz, Nürnberg, Regensburg, Rothenburg und die schier endlose Reihe der schwäbischen und fränkischen Reichs- und Landstädte, die Klöster und Wallfahrtskirchen mit ihrer barocken Pracht. Dabei ist die größere Hälfte des Gebietes noch nicht von der amtlichen Inventarisation erreicht, und die persönliche Aufnahmearbeit des Verfassers ist ausgedehnter als in den beiden früheren Bänden. Sehr zum Vorteil des Eindrucks. Denn wo Dehio aus eigener Anschauung schildert, da weiß er Verstand und Gemüt sofort in gleicher Weise zu fesseln. Die Stimmungsbilder, die mit wenig Worten ein Ganzes umfassen, die kurzen, schlagenden, feingeschliffenen Werturteile, die blitzartig nach allen Seiten fahrenden Vergleiche, die neuen Glanzlichter, welche förmlich totgeschwatzten Denkmälern aufgesetzt werden, die Berichtigungen, welche alte und engherzige, kurzsichtige Forschungen erfahren, zeigen uns den Meister der selbtssicheren Anschauung und der schöpferischen Darstellung. Die immerhin kurzen Artikel über Bronnbach, Eichstätt, Gmünd, Iphofen, Krautheim, Maulbronn, Rothenburg, Weikersheim, Weltenburg und andere sind wahre Kabinettstücke.

Bergner.





::: Neue Auflage soeben erschienen :::

A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte

I. Band: Das Altertum

Neunte, erweiterte Auflage, bearbeitet von

Adolf Michaelis

564 Seiten mit 995 Textabbildungen, 15 Farbentafeln u. 1 Mezzotintograv.
:: In Leinen gebunden 9 Mark ::

Diese wieder aufs höchste vervollkommnete und bereicherte Auflage ist das literarische Testament des unlängst verstorbenen Archäologen, Professor A. Michaelis. Bis in die letzten Tage seines Lebens hinein hat der unermüdliche Forscher seine Kraft und Arbeit dieser neuen Auflage gewidmet.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Zeitschrift für bildende Kunst

Das soeben erschienene **Januarheft** enthält unter anderem:

El Greco in Toledo. Von August L. Mayer. Mit 10 Abbildungen.
Stefano Magnasco. Von W. R. Valentiner. Mit 5 Abbildungen.
Meine Entdeckung des Schmerzensmannes in der Nikolaikirche zu Leipzig. Von Felix Lindberg. Mit 6 Abbildungen.
Ein Kupferstich der Baldinischule als Beitrag zu den Beziehungen zwischen Dürer und Leonardo. Von Harry David. Mit 2 Abb.
Die Profankunst im frühen Mittelalter. Von Berthold Haendcke.
Die Stuttgarter Glasperlenausstellung. Von Konrad Lange. Mit 14 Abbildungen.
etc. etc.

IM NAMEN DES KÖNIGS!

In der Privatklagesache
des Architekten Albert Hofmann
in Berlin
Privatklägers
gegen
1. den Professor Dr. Dehio
in Straßburg
2. den Redakteur E. A. Seemann
in Leipzig
Angeklagte
wegen Beleidigung
hat das Königliche Schöffengericht zu Leipzig in der Sitzung vom 18. November 1910, an der teilgenommen haben:
1. Amtsrichter Dr. Köst
als Vorsitzender
2. Bankdirektor Mentz
3. Gutsbesitzer Leisebein
als Schöffen
Refrendar Bauer
als Gerichtsschreiber
für Recht erkannt:

Die Angeklagten Dr. Dehio und Seemann werden wegen öffentlicher, durch die Presse erfolgter Beleidigung des Privatklägers,
Dr. Dehio zu einhundert Mark Geldstrafe, hilfsweise zehn Tage Haft,
Seemann zu sechzig Mark Geldstrafe, hilfsweise sechs Tage Haft,
beide auch zur Tragung der Kosten und der dem Privatkläger erwachsenen notwendigen Auslagen verurteilt.

Dem Privatkläger ist auf Kosten der Angeklagten eine Ausfertigung des Urteils nach Rechtskraft zu erteilen.

Auch hat er die Befugnis, die Verurteilung durch je einmaligen Abdruck des Urteilstenors binnen einem Monat nach Erteilung der Urteilsausfertigung in der Deutschen Bauzeitung und in der Kunstchronik öffentlich bekannt zu machen.

Königliches Amtsgericht Leipzig
(Siegel) Dr. Köst.
Ausgefertigt am 21. Dezember 1910.
Der Gerichtsschreiber des Königlichen Amtsgerichts Leipzigs
Exp. Stöckel.

Anmerkung d. Redaktion: Gegenstand der Klage war der Nachruf auf Freiherrn Heinrich von Geymüller in der „Kunstchronik“ N. F. XXI Nr. 12 und die darin enthaltene Antwort auf einen anonymen Artikel der „Deutschen Bauzeitung“.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Soeben erschien:

Johann Georg Meyer von Bremen

Das Lebensbild eines deutschen Genremalers von Fr. W. ALEXANDER

gr. 8°. 90 Seiten. Mit 142 Abbild., davon 101 auf besonderen Tafeln. Geheftet M. 6.—, geb. M. 7.50

Der liebenswürdige Künstler, dessen Lebensbahn und Lebenswerk uns in dem vorliegenden Werke entrollt wird, ist ein Genremaler vom alten Schlage, der gewöhnlich mit Eduard Meyerheim zusammen genannt wird. Gesunde und reine Natur, lebendiges Gefühl für zeichnerische und malerische Reize, und ein pietätvoller, frommer Sinn spricht aus allen Schöpfungen. Bezeichnend ist, daß die meisten Werke des Künstlers nach Amerika gewandert sind, so daß er in seiner Heimat nur in wenigen Proben zu genießen ist. Die schlichte Erzählung der Schicksale und der reiche Strauß von Kunstblüten, die hier vereinigt sind, formen sich zu einem lieblichen Bilde und hinterlassen einen fast poetisch anmutenden Gesamteindruck.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 14. 27. Januar 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

AUS AMERIKA

Vom Metropolitan-Museum in New York sind wieder wichtige Neuerwerbungen zu verzeichnen. Obenan steht eine große Leinwand von Paolo Veronese: »Mars und Venus werden von Kupido gebunden«. An Qualität steht dieses Bild auf derselben Höhe wie der berühmte »Raub der Europa« im Dogenpalast, ist aber viel besser erhalten. Es ist unten an einem Sockel Paulus Veronensis f. bezeichnet und ist durch den Kunsthändler Blakeslee nach Amerika gekommen. Ursprünglich im Besitz der Königin Christine von Schweden, die es von ihrem Vater Gustav Adolph geerbt hatte, befand sich das Gemälde später beim Herzog von Orléans und dann bei Lord Wimborne, 1903 figurierte es bei Christie. Dann sind ein sehr hervorragendes Werk von Canaletto »Canale grande in Venedig« und ein typisches Porträt von Tintoretto zu erwähnen. Durch diese Ankäufe hat sich der Inhalt des Museums an Cinquecentowerken willkommenerweise erweitert. Während das Quattrocento dort an zahlreichen, in manchem Falle hervorragenden Arbeiten zu studieren ist, war die darauffolgende Glanzperiode der italienischen Kunst nur ganz kümmerlich vertreten.

Die kürzlich abgehaltene spanische Kunstausstellung in Mexiko hatte einen sehr großen Erfolg. Besondere Würdigung fand die Kunst Sorolla y Bastidas.

Sir William van Horne, der bekannte Sammler in Montreal, Canada, hat kürzlich einen feinen Frans Hals erworben. Das Bild stellt in Halbfigur einen Zecher mit einem Tonkrug dar, es stammt aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton.

In Seattle, Wash., plant man ein neues Kunstmuseum, worin amerikanische wie europäische Kunstwerke leihweise ausgestellt werden. Die Kosten sind auf 2000000 M. veranschlagt.

Der im November des vorigen Jahres in Providence verstorbene R. J. John La Farge war eine der markantesten Figuren im amerikanischen Kunstleben. Von französischer Abstammung, war er 1835 in New York geboren. Nach Privatunterricht im Hause trat er schon früh in Coutures Atelier in Paris ein, später bereiste er noch ganz Europa, um dann Ende der fünfziger Jahre nach Amerika zurückzukehren. Zunächst gab er hier die Kunst als Beruf auf und betätigte sich als Jurist. Anfang der sechziger Jahre kehrte La Farge jedoch zur Malerei zurück. Seine ersten bedeutenderen Arbeiten, die ihm die Gunst des Publikums bald eroberten, waren die Fresken der Trinity Church in Boston, die er nach den Zeichnungen des bekannten Architekten Richardson ausführte. Dann folgten die Fresken in St. Thomas, New York, (durch Feuersbrunst zerstört) und seine berühmtesten Schöpfungen, die Wandmalereien in der Ascension-Kirche in New York. Über Amerika hinaus bekannt machten La Farges Namen seine Glasmalereien, die er nach einer von ihm erfundenen, der sogenannten »amerikanischen« Methode verfertigte. Unter seinen bemerkenswertesten Schöpfungen dieser Art sind einige Fenster in der Harvard-Universität und das »Peacock«-Fenster im Worcester Museum. Seit seiner Reise nach Japan im Jahre 1886 war La Farge stark unter den Einfluß ostasiatischer Kunst geraten. Seine Reise nach Samoa zeitigte merkwürdige, das exotische Land der Insulaner schildernde Bilder. La Farge war unter anderem Mitglied der National Academy und Offizier der Ehrenlegion. Auch schriftstellerisch hat er sich hervorgetan; unter anderem hat er sich über seine japanische Reise, die Schule von Barbizon und die modernen Impressionisten ausgelassen.

Das Museum der Hispanic Society of America in New York — eine Schöpfung des Millionärs Archer Mr. Huntington — hat kürzlich ein fürstliches Geschenk erhalten. Die Mutter des Gründers hat dem Museum das bekannte Bildnis des Herzogs Olivarez von Velasquez, das noch vor nicht allzu langer Zeit das Dorchester House schmückte, überwiesen. Sie hat dafür 1650000 M. bezahlt.

Eine der bedeutendsten amerikanischen Privatsammlungen, die des verstorbenen Mr. Robert Hoe, kam in New York im Januar dieses Jahres zur Versteigerung. Sie enthielt unter anderem Werke von Rembrandt, Cranach d. Ä., Boucher, Hogarth, Chardin, Daubigny, Greuze, Romney, Ruysdael, Mieris, Dou und Rigaud. Außer den Gemälden war Mr. Hoe auch auf Porzellan, Gobelins und objets d'art bedacht. Der Katalog zählt über 3000 Nummern.

Am 6. Februar wird im Metropolitan-Museum, New York, eine Gedächtnisausstellung von Werken des amerikanischen Marine- und Landschaftsmalers Winslow Homer eröffnet.

Mr. Pierpont Morgan überwies demselben Museum eine ausgezeichnete Sammlung (von 135 Stücken) altchinesischen Porzellans der Ming-, Yün Chen- und Chien Lung-Perioden. — Unter den weiteren Neuerwerbungen dieses Museums sind eine Bronzestatuette der Jungfrau mit dem Christuskind dem Sansovino zugeschrieben, ein kleiner bronzener Satyr von Pietro Tacca, ein italienisches Terrakottarelief des 17. Jahrhunderts, Christus und Engel darstellend, und zwei Bronzen von Bouchard, Mädchen mit einer Gazelle und Römische Tänzerin, zu verzeichnen.

Die diesjährige Corcoran-Ausstellung von Werken amerikanischer Malerei in Washington übertrifft alles in dieser Art früher Gebotene. Die etwa 330 Bilder geben einen überaus vorteilhaften Eindruck von dem heutigen Stand transatlantischer Kunst. Allerdings sind keine Überraschungen oder Offenbarungen da, aber die großen bekannten Namen sind glänzend vertreten. Die Preise sind folgendermaßen verteilt worden: Goldene Medaille und 2000 Dollars Edmund C. Tarbell für sein »Interieur«; zweiter Preis (1500 Dollars und silberne Medaille) Professor

Gari Melchers für seine »Penelope« (von dem Corcoran-Museum angekauft); dritter Preis (Bronzemedaille und 1000 Dollars) Childe Hassam für seine Landschaft »Frühlingszeit«; vierter Preis (Diplom und 500 Dollars) Daniel Garber für seine »Aprillandschaft«, ebenfalls von der Corcoran-Galerie angekauft.

New Orleans wird ein neues Museum erhalten, das ein Geschenk des Mr. Isaac Delgado an das Volk dieser Stadt sein wird. Den Grundstock desselben wird die Kunstsammlung desselben Mäzens bilden; die französische Regierung hat sich erboten, einen Saal mit Kunstwerken auszustatten.

Seymour J. Guy, Maler, von Geburt Engländer, Schüler von Gerôme und einer der Mitbegründer der American Water Color Society, ist kürzlich in New York gestorben.

Die berühmte Swenigorodskoi-Sammlung von byzantinischen Schmelzarbeiten ist von Pierpont Morgan, durch Vermittlung des Pariser Händlers Seligmann, für 800000 Mark angekauft worden.

Im Bostoner Museum findet gegenwärtig eine überaus reichhaltige Gedächtnisausstellung von Werken des verstorbenen Malers und Kunstgewerblers John La Farge statt. *B.*

NEKROLOGE

Professor **Hubert von Heyden**, der bekannte Tiermaler, ist am 20. Januar in München plötzlich gestorben. Er war am 13. September 1860 als Sohn des Historienmalers und kostümwissenschaftlichen Spezialisten Professors August von Heyden geboren. Seine erste Ausbildung erhielt er auf der Berliner Akademie. Später arbeitete er in München. In den letzten Jahren pflegte er mit besonderer Vorliebe auch die graphischen Künste. Noch die letzte Frühjahrsausstellung der Sezession zeigte eine Reihe meisterhafter Tierbilder von ihm in Radierung und Holzschnitt. Mit seinen Werken ist er unter anderen in der Münchener Pinakothek, im Prager Rudolfinum und in der Hamburger Kunsthalle vertreten.

+ **München.** In Abbazzia starb Anfang Januar der Historienmaler Prof. **Georg Conräder** im 72. Lebensjahr. Geborener Münchener und auf der hiesigen Akademie unter Piloty ausgebildet, erhielt er bald einen Ruf an die Kunstschule in Weimar, kehrte aber schon 1862 in seine Vaterstadt zurück, um hier das Amt eines Professors an der Akademie zu bekleiden. Von seinen Gemälden befinden sich einige im Maximilianeum und im Nationalmuseum.

Am 18. Januar starb in Schwabing der Porträtmaler **Aloys Erdtelt**, ein Künstler von außergewöhnlichem Können. Als armer Leute Sohn war er am 5. November 1851 zu Herzogswalde in Schlesien geboren. 1874 kam er zu Steffeck, später nach München zu Wilhelm von Diez. Die Münchener Pinakothek, die Museen zu Königsberg und Hannover besitzen Werke von ihm. 1903 erhielt er den Professortitel. Er war auch in der Kunstgewerbeschule in München als Lehrer tätig. Auf der Münchener internationalen Ausstellung 1909 erhielt er die erste goldene Medaille.

François Lamorinière, der feinfühlige Antwerpener Landschafter, geboren 1820, starb in Antwerpen. Seine ersten Erfolge datieren bereits von 1847. Vor 13 Jahren erblindete er leider. Sein Stil war etwas trocken, aber er war ein ehrlicher Mitempfinder der Natur, der er bis in die kleinsten Einzelheiten nachging. 1886 ehrte die Gemeindeverwaltung von Amsterdam ihr Stadtkind in besonderer Weise, und die belgische Akademie der Wissenschaften und Künste feierte in glänzender Weise seinen 75. Geburtstag. Im vorigen Jahre brachte die Antwerpener »Société Contemporaine« in ihrem Frühjahrssalon einen Lamorinière-Saal zusammen, der die letzte Lebensfreude des blinden Meisters gebildet hat. 1873 erhielt er in Wien die goldene Medaille. In Berlin, München, Prag, Amsterdam und Paris erwarteten ihn hohe Preise und Ordensauszeichnungen. *A. R.*

Gustave Serrurier, einer der ersten Pioniere des Wiedererwachens der dekorativen Künste in Belgien, starb im Alter von nur 52 Jahren in Lüttich. Mit Victor Horta und Henry van de Velde schuf er jenen modernen Stil, der sich den Bedürfnissen und dem Geschmacke unserer Zeit innig anfügt. Während van de Velde sein künstlerisches Aposteltum in Deutschland ausübte, schuf Serrurier in Brüssel und Paris, neben Lüttich, seine Ateliers und übte dort auf den künstlerischen Geschmack des Publikums einen wirklichen Einfluß aus. *A. R.*

PERSONALIEN

Der Direktor der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien, Hofrat **August Schaeffer,** ist am 21. Januar in den dauernden Ruhestand getreten und bei dieser Gelegenheit wurde er wegen seiner Verdienste um die Sammlung vom Kaiser in den Adelsstand erhoben. Hofrat von Schaeffer, der vor kurzem seinen 77. Geburtstag gefeiert hat, gehörte noch zu den »Malerdirektoren« älteren Schlages. Er ist kein Kunsthistoriker von Fach, sondern Landschaftsmaler, ein Beruf, den er noch heute eifrig ausübt. Er ist tätiges Mitglied der Künstlergenossenschaft, stellt auch immer im Künstlerhause aus und bringt mit Vorliebe Praterlandschaften. Am Museum war er Nachfolger v. Engerths. Unter anderm hat er die Räume im zweiten Stockwerke in Oberlichtsäle umwandeln lassen und dadurch einigen Raum geschaffen. Im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses (12. Jahrgang) publizierte er eine Arbeit über »Die Landschaften der Gemäldegalerie des Allerh. Kaiserhauses« (mit eigenen Radierungen nach einigen Bildern); auch ein Buch über die Gemälde des 19. Jahrhunderts der Galerie hat er veröffentlicht. In der letzten Zeit hatte der bekannte Kunsthistoriker, Kustos Dr. Gustav Glück, den Hauptteil der Geschäfte geführt und er ist auch zum Nachfolger Schaeffers ausersehen. Nach erfolgter Entscheidung über die Neubesetzung des Postens wird darüber berichtet werden.

Wien. Der bisherige Assistent der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Dozent an der technischen Hochschule Architekt Dr. **Karl Holey,** wurde zum Sekretär der Kommission, der bisherige Praktikant Kunsthistoriker **Oskar Oberwalder** zum Assistenten der Kommission ernannt.

+ **München.** Den Malern **Anton Hoffmann** und **Rudolf Nissl** wurde der Professortitel verliehen.

Carl Storm van s'Gravesande, der ausgezeichnete holländische Graphiker, vollendete am 21. Januar das 70. Lebensjahr. Er lebt seit Jahrzehnten im Haag, dem Hauptsitz der modernen Malerschule Hollands.

+ **München.** Der Vorstand der **Münchener Künstlergenossenschaft** setzt sich zufolge der jüngst stattgehabten Ergänzungswahl aus folgenden Herren zusammen: Präsident: Hans v. Petersen, k. Professor, Maler; Stellvertreter des Präsidenten: Heinrich Wadere, Professor an der k. Kunstgewerbeschule, Bildhauer; Schriftführer: Richard Groß, Maler; Stellvertreter des Schriftführers: Ludwig Dasio, Bildhauer; Kassier: Karl Georg Barth, k. Professor, Bildhauer; Vorstandsmitglieder: Ludwig Bolgiano, Maler; Adolf Eberle, k. Professor, Maler; Richard Falkenberg,

Maler; Georg Fischer-Elpons, Maler; Albert J. Franke, Maler; Eugen Hönig, k. Professor, Architekt; Wilhelm Immenkamp, Maler; Emil v. Lange, Direktor der k. Kunstgewerbeschule, Architekt; Franz Pernat, Maler; Otto Strützel, k. Professor, Maler; Karl-Thoma-Höfele, Maler; Karl Leopold Voß, Maler; Walter Ziegler, Maler und Radierer.

Die Klasse der Schönen Künste der belgischen Akademie der Wissenschaften ernannte an Stelle Vanderstappens den Bildhauer Egide Rombaux zum wirklichen Mitgliede. Um den Platz eines belgischen korrespondierenden Mitgliedes für Architektur entstand ein heftiger Wettbewerb zwischen Horta, Blomme (Antwerpen), Wynand und Jenssens, aus dem endlich Blomme als Sieger hervorging. Außerdem wurde der Londoner Architekt Jackson, an Stelle des verstorbenen Atchison zum korrespondierenden ausländischen Mitgliede ernannt. *A. R.*

WETTBEWERBE

Für das Denkmal zur Erinnerung an die Begründung der Internationalen Telegraphen-Union in Bern wird jetzt von der Schweizer Regierung ein **neuer Wettbewerb** ausgeschrieben. Die Teilnahme steht Künstlern aller Nationen offen, die Entscheidung liegt in den Händen eines Preisgerichts, das sich aus Künstlern aller Großstaaten zusammensetzt. Dem Künstler, dessen Entwurf die Stimmenmehrheit enthält, soll auch die Ausführung des Denkmals übertragen werden. Dafür werden ihm 170000 Frcs. zur Verfügung gestellt. Der Jury werden 20000 Frcs. zu Preisen überwiesen. Es bleibt abzuwarten, ob unsere Bildhauer sich noch einmal auf diesen unsicheren Wettbewerb einlassen werden, nachdem man es das erstemal nicht für nötig befunden hat, einen der zahlreichen Entwürfe auszuzeichnen. Im Auftrage der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft hat deren Syndikus, der Berliner Rechtsanwalt Dr. Friedrich Rothe, ein Gutachten darüber abgegeben, ob die Jury befugt war, das erstemal von einer Verteilung der Preise überhaupt abzusehen und ob der Bundesrat einen neuen Wettbewerb ausschreiben darf. Die Nichtverteilung ist in diesem Falle rechtlich nicht zu beanstanden, also auch nicht das neue Ausschreiben.

+ **München.** An den **Wettbewerb** um den Jahrespreis der Georg Hillschen Stiftung zur **Belebung der modernen Medaillenkunst** beteiligten sich sechzehn bayrische Künstler. Die Bildhauer: Hans Schwegerle, Friedrich Lommel und Viktor Oppenheimer, sämtlich in München, erhielten Preise von je 100 M., die Bildhauer Josef und Friedrich Pöhlmann, Nürnberg und Willi Homburg, München wurden lobend erwähnt.

DENKMALPFLEGE

Die Provinzialkommission für **Denkmalpflege der Provinz Brandenburg,** die kürzlich tagte, hat eine Reihe bemerkenswerter Beschlüsse gefaßt. Es wurde vorgeschlagen, Mittel zu bewilligen zur *Weiterführung der Ausgrabungsarbeiten in der Römerschanze bei Potsdam,* sowie in einem rein slavischen Burgwall am Riewendsee in Osthavelland. In *Müggelheim* soll die von Friedrich dem Großen gestiftete schlichte *Dorfkirche* ausgebessert werden. Zur Wiederherstellung des sandsteinernen *Kanzelaufbaus der Kirche zu Fürstenwalde,* vielleicht des schönsten derartigen Aufbaus in der Mark Brandenburg, wird hilfreiche Hand geboten. Die reiche *Barockkirche in Tannendorf* bei Crossen a. O. ist mit Provinzialzuschuß glücklich wiederhergestellt worden. Sehr not tut eine Ausbesserung des baugeschichtlich so berühmten Giebels der schönen *Katharinenkirche von Brandenburg a. H.* sowie des Nordgiebels des *Rathauses zu Frankfurt a. O.* Endlich wurde die Aufmerksamkeit auf die zierlichen *Meilensteine* aus pirnaischem Material gelenkt, welche sich in und bei ehemalig kurfürstlich sächsischen Städten befinden und zum Teil dem Verderben entgegengehen. Auch im Brandenburgischen gab es und gibt es noch derartige Meilensteine. Die beiden größten in *Berlin* auf dem *Dönhoffplatz,* dort wo jetzt das Denkmal des Freiherrn von Stein steht, und vor dem *Schloß in Charlottenburg* sind noch der letzten Generation erinnerlich. Ein sehr merkwürdiger sandsteinerner Wegweiser befindet sich in *Tegel* vor dem Eingang zum Schloßgarten.

DENKMÄLER

Charles Vanderstappen, von dessen Tod an dieser Stelle gemeldet wurde, wird in Brüssel sein Denkmal erhalten. Ein aus seinen früheren und jetzigen Schülern zusammengesetztes Komitee hat die Ausführung desselben in die Hand genommen. Das Gesamtwerk des verstorbenen Meisters wird in der Frühjahrsausstellung der Brüsseler »Société des Beaux-Arts« zur Aufstellung gelangen. *A. R.*

AUSSTELLUNGEN

In der **Galerie Miethke in Wien,** dem rührigsten privaten Kunstinstitute Wiens, wurde vor kurzem eine **Sonderausstellung von Werken Gustav Klimts** geschlossen. Die ausgestellten Gemälde waren zum größten Teile bereits auf der venezianischen Ausstellung zu sehen gewesen. Die größte Bedeutung erhielt die Ausstellung aber durch eine große Reihe von Zeichnungen des Künstlers, meist weibliche Aktstudien in Rötel auf Japanpapier, die uns ihn als einen der erlesensten, die Form und den Formausdruck bis ins Allerfeinste und Subtilste meisternden Künstler unserer Zeit zeigten. — Zurzeit beherbergt die Galerie eine Ausstellung der letzten Arbeiten von Emil Orlik, fast alle von guter malerischer Qualität (besonders auf die Zusammenstimmung eines Frauenkörpers mit einem glänzend gemalten Teppich, sowie auf einige in der Luftstimmung gut getroffene Studien aus Italien wäre aufmerksam zu machen), ferner eine Reihe von Bildern Wilhelm Leglers, dessen in Nachahmung Molls gemalten ewigen Barock-, Rokoko- und Empireinterieurs auf die Dauer stark ermüden; endlich einige in ihrer dekorativen Wirkung treffliche farbige Schablonenschnitte eines jungen in Znaim (Mähren) lebenden Künstlers von Zülow. *O. P.*

Weimar. Prof. **Fritz Mackensen,** Hans Oldes Nachfolger in der Leitung der jetzt zur »Hochschule« erhobenen Weimarer Kunstschule, hat im Großh. Museum am Karlsplatz eine **Kollektion seiner Gemälde** zusammengestellt. Sie umfaßt eine Reihe von Werken aus der eigentlichen Worpsweder Periode und bis heute und gibt Anhaltspunkte für des Künstlers Suchen und Sehnen. Suchen nach einem eigenen persönlichen Stil. Ein Stil, der durch Vereinfachung und Beschränkung auf das Wesentliche allein erreichbar ist, mag es noch so subjektiv »durch ein Temperament« gesehen sein! Bei Mackensen fühlt man, vorzugsweise in den Frauenbildnissen (Nr. 9, Bildnis der Mutter, und Nr. 10 u. 11), etwas wie eine Sehnsucht nach abgeklärter (und in diesem Sinne »antiker«) Stimmung mit dem Erheben und Erweitern des Individuellen, Zufälligen, zum Typischen, Allgemeinen und Bleibenden. Ganz restlos kommt dies Wollen noch nicht zum Ausdruck, wenn auch das fein durchseelte Porträt der Mutter des Künstlers bleibende Werte zu verdichten weiß. Das unmittelbare Aufgehen in der Wirklichkeit des Geschauten und vielleicht auch etwas Angst vor dem »Schönen« halten diesem Trieb nach Ruhe und Ausgleichung einstweilen noch die Wage. Wenn die Unabhängigkeit

von der äußeren Natur, die bewußte Umformung ihrer allzu reichen Werte in auswählende Einheitlichkeit erst ganz die Oberhand gewinnt, dann ist das Stärkste zu erwarten!

Wie stark schon der koloristische Akkord angeschlagen und zum vollen Tönen gebracht wird, zeigt das »Bildnis eines Bauern« (Nr. 7). Hier klingt das Helldunkel des Stalles, die Stoffarben der Kleidung und dazu das im Hintergrund noch einmal hereinfallende Licht in lebendiger Harmonie zusammen. Sehr fein im Ton, gleichsam schwimmend in Luft, ist das kleine Bild »Auf der Weide« (Nr. 22) mit den nur in Farbwerten eingesetzten Kühen. Das große Figurenbild »Die Scholle« verrät ein hohes Ansetzen und keine wesentliche Abschwächung in der Durchbildung des zum Typischen gesteigerten Motivs. Die beiden, die Pflugschar ziehenden Frauen und der Bauer, vor einem farbenleuchtenden Himmel über der Ackerfläche, bergen monumentale Züge in einer wohl von Segantini und Millet inspirierten, aber selbständig erfaßten Tragik und Herbheit dieser bewegten Silhouetten. Es ist immer wieder die Erde und ihre Ehre und die Stärke, mit der sie den Germanen an sich bindet, was in Mackensens malerischem Gefühl zu uns redet. Ein mystisches Versenken in diese Tiefen, dieses etwas Unklare, Elementare, hält ihn wie mit Mutterarmen fest! Diese »Frau auf dem Mooracker« und die »Moorfrau«, die ruhenden Schafe und die »Heuernte« (von der Jubiläumsausstellung des vergangenen Sommers im Fürstenhause), letztere unvollendet, aber eben darum vielleicht so frei und hoch und weit im Raume, unter einem geradezu dramatisch flammenden Abendhimmel von Gelb, Lichtgrün und Blau, diese Arbeiten entquellen allesamt der oben erwähnten Treue zum Heimat- und Bauernboden.

Wie Mackensens weiteres Werden sich nun gestaltet, müssen wir, nicht ganz ohne Besorgnis, abwarten. Ob sich Schulamt und freie Produktion werden vereinigen und ergänzen können? Selbst bei einem so starken, impulsiven Maler wie Olde war in den letzten Jahren ein merkliches Nachlassen der künstlerischen Potenz nicht mehr zu leugnen. Olde ist nun wieder frei geworden, wozu wir ihm Glück wünschen, denn er hat noch viel nachzuholen! Hoffen wir, daß Fritz Mackensen ohne künstlerische Einbuße den ehrenvollen Ruf nach Weimar wird bestehen können.

W. S.

Eine Ausstellung für Friedhofskunst wird die Dürer-Gesellschaft in **Stettin** vom 3.—25. Juni veranstalten. Es ist hierfür ein neben dem Konzerthaus gelegenes städtisches Gebäude ausersehen, das alten guten Baumbestand aufweist. Die Ausstellung soll eine moderne Muster-Friedhofsanlage vorführen und in einer historischen Abteilung die pommersche Tradition darstellen. Aus entlegenen Dörfern sollen die noch reichlich vorhandenen Grabmalsformen gesammelt werden. Das Berliner Kunstgewerbemuseum hat seine Unterstützung zugesichert.

Buchkunstausstellung zu Leipzig 1911. Als erste Ausstellung des Vereins Deutscher Buchgewerbekünstler findet vom 19. März bis 7. Mai 1911 im Deutschen Buchgewerbemuseum zu Leipzig eine Ausstellung »Neue Deutsche Buchkunst« statt, an der auch Nichtmitglieder des Vereins sich beteiligen können. Als Termin für Anmeldung und Einlieferung ist der 15. Februar 1911 festgesetzt. Einsendungen sind frankiert an die Direktion des Deutschen Buchgewerbemuseums Leipzig, Deutsches Buchgewerbehaus, Dolzstraße 1, zu richten. Von derselben Stelle sind auch die Papiere zu erhalten. Zugelassen sind zur Ausstellung alle, die künstlerische Ausstattung des Buches betreffende Arbeiten, soweit sie von Künstlern entworfen oder unter künstlerischer Leitung entstanden sind, Originale sowohl als auch ausgeführte Arbeiten. Eine Jury entscheidet über die Zulassung aller Einsendungen. Die Ausstellung soll nach ihrer Vorführung in Leipzig als Wanderausstellung in verschiedenen deutschen Städten gezeigt werden und wird noch umfangreicher sein als die erste Ausstellung des neugegründeten Vereins Deutscher Buchgewerbekünstler auf der Brüsseler Weltausstellung, die mit dem Grand Prix ausgezeichnet wurde.

Der fünfte Salon der Estampe wurde im Brüsseler Museum eröffnet. Er enthält u. a. reiche Sammlungen der Blätter von Constantin Guys, die sehr gesucht sind, und solche von Isidore Verheyden, dem verstorbenen belgischen Landschafter von Bedeutung, die zum ersten Male in die Öffentlichkeit gelangen. Joseph Pennell, der amerikanische Radierer, schickte vierzig ausgewählte Blätter. Jacob Smits zeigte sich erstmalig auch als Radierer; von Georges Lemmen vereinigte der Salon an 100 Zeichnungen.

A. R.

Eine Henry Monnier-Ausstellung wurde vom Brüsseler Cercle artistique in das Leben gerufen. Henry Monnier hat das Spießbürger- und Hetärentum der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts in seinen Zeichnungen und Radierungen verewigt und karikiert. Der Künstler bewohnte eine Zeitlang Brüssel und heiratete dort eine Pariserin. Zu seinen Intimen zählte Jean-Baptiste Madou, der unsterbliche belgische Genremaler. Aus dessen Besitz namentlich stammen die Blätter von Monnier, die den Kern der interessanten Ausstellung desselben ausmachen.

A. R.

Florenz. *Die Ausstellung der Zeichnungen Pontormos und Andrea del Sartos in den Uffizien.* Diese Ausstellung, welche das Kupferstichkabinett der Uffizien veranstaltet hat, soll die erste einer Serie derartiger Veranstaltungen sein, und dem kunstliebenden Publikum kann das nur angenehm sein, weil dadurch immer mehr Möglichkeit geboten wird zu Entdeckungen in den verborgenen Schätzen der kostbaren Zeichnungssammlungen und weil die Ausstellungen die besten Gelegenheiten bieten werden zu interessanten Publikationen, wie das diesmal der Fall gewesen ist mit der sehr tüchtigen Arbeit Filippo di Pietros, des Sekretärs am Kupferstichkabinett, über die Zeichnungen von Andrea del Sarto.

Di Pietro (I Disegni di Andrea del Sarto negli Uffizi. Siena, Rivista d'Arte) hat durch eindringendes Studium vieles Unsichere unter diesen Zeichnungen sicher bestimmen können, vieles Falsche ausscheiden und öfters die Beziehungen der Zeichnungen zu den Bildern feststellen. Nach Berensons und Knapps Untersuchungen ist es interessant, der Stimme dieses neuen Forschers zu folgen, der wirklich manches scharfsinnig zu berichtigen weiß, so z. B. wo er die Zeichnung 372 bespricht, welche Berenson und Knapp dem Andrea zuschreiben und für eine Studie zu einem der Fresken im Vorhofe der Annunziata halten, für die Figur des Aussätzigen, welcher von San Filippo Benizzi das Almosen bekommt. Di Pietro beweist, daß es sich statt dessen um eine Zeichnung von Franciabigio handelt, die dieser Maler für die Figur Hiobs in der Madonna di San Giobbe in den Uffizien gemacht hat. Nicht weniger interessant ist die Zusammenstellung von vier Zeichnungen zu dem Bildhauerporträt der Nationalgalerie in London. Zwei von den Zeichnungen waren dem Pontormo zugeschrieben und sind unzweifelhafte Werke Andreas, wie schon Berenson bewiesen hatte, ohne zu erkennen, daß sie mit zu den Skizzen des Londoner Porträts gehörten. Es ist mir nicht möglich, hier noch eingehender diese Arbeit zu besprechen und ich werde es bei einem anderen interessanten Beispiel bewenden lassen. Wie bekannt, malte Andrea del Sarto für die Mönche von Vallombrosa ein großes Tafelbild, in welchem er nach ihrem Wunsch vier Heilige um ein wunder-

tätiges Bild der Madonna gruppieren sollte. Es ist auch bekannt, daß die Originalform dieses großen Werkes uns nur durch eine Zeichnung der *Albertina* in Wien bekannt ist, weil die Tafel auseinander genommen worden ist, so daß deren wichtigste Bestandteile, die vier großen Heiligen und die zwei Engelchen, geschieden in der Galleria dell' Accademia zu Florenz aufbewahrt werden. Di Pietro hat eine flüchtige Zeichnung gefunden, welche einer ersten Idee von Andrea für das Vallombrosaner Bild entspricht, aber nicht von ihm selbst gezeichnet ist.

Die Ausstellung enthält von Andrea Entwürfe für die Fresken im *Chiostro dello Scalzo,* für die *Madonna delle Arpie.* Bezeichnend für Andreas Art sind die Zeichnungen für das große Fresko im Cenacolo di San Salvi.

Neben Andrea del Sartos Zeichnungen erscheinen die von Jacopo Pontormo wohl technisch schwächer, aber hochinteressant wegen der großen Leidenschaft, die in ihnen lebt und wegen der Mannigfaltigkeit der Darstellungen. Die Entwürfe zu den lebendigen, frohen Malereien der Villa di Poggio a Caiano bei Florenz und die für das Letzte-Gericht-Fresko in San Lorenzo gewähren einen ganz klaren Einblick in die Art Pontormos. In den Zeichnungen für Poggio a Caiano lebt so ganz der Künstler, welcher jeden Schulgedanken beiseite getan hat und nur daran denkt, der lebendigen Natur ihre Schönheiten abzulauschen, so daß die reizenden, lebensvollen Figuren der Putten zu dem Schönsten gehören, was die Spätrenaissancekunst geschaffen hat. Pontormo bahnt damit den Weg, den dann Giovanni da San Giovanni und der Volterrano wandeln werden, um ihre reizenden Kompositionen zu malen. In den Zeichnungen für das große Fresko in San Lorenzo kommt die ganze grübelnde peinvolle Tätigkeit seiner reiferen Jahre zum Vorschein, als er sich abquälte, um ein Werk zu schaffen, welches die Malereien des gehaßten Michelangelo in den Schatten setzen könnte. Darum ist er bedacht, nicht nur formell etwas ganz Außergewöhnliches zu leisten, sondern auch inhaltlich. Die konkreten Zeichnungen enthalten seine Entwürfe zur Darstellung Christi als Richter, und man wundert sich nicht wenig, wenn man bemerkt, daß er um die Gestalt Jesu alttestamentliche Szenen, wie die Erschaffung Evas, Kains Mord, Abrahams Opfer und anderes derartiges malen wollte.

Nach dieser schönen, anregenden Ausstellung ist nur zu wünschen, daß das Florentiner Kupferstichkabinett nach und nach seinen ganzen Schatz an Zeichnungen zeigen und durch Erläuterungen in der Art von der *Di Pietros* über Andrea del Sarto dem Publikum der Forscher und Kunstliebhaber nahebringen möge. *Fed. H.*

Ausstellung im Larenschen Kunsthandel in Amsterdam. Im Larenschen Kunsthandel in Amsterdam war eine Kollektivausstellung des Malers *Louis W. van Soest* (geb. 1867) zu sehen; es sind nur Landschaften, fast stets ohne Staffage, von einem etwas andern Charakter, als man sie im allgemeinen von holländischen Künstlern gewöhnt ist; das liegt zum Teil an dem andern Charakter der Landschaft, die er in seinen Werken darstellt; dadurch unterscheidet er sich von der Mehrzahl seiner Kollegen, die ihre Motive den von einem Netz von Wasserwegen überzogenen Polderlandschaften des eigentlichen Holland entnehmen; sein Gebiet ist dagegen das wellige, von waldreichen Höhen eingefaßte Hügelland der Yssel und der Waal, die letzten Ausläufer der rheinischen Bergzüge. Da diese Landschaft schon halb deutsch anmutet, so trägt auch ihr Spiegelbild in seiner Kunst einen einigermaßen deutschen Charakter; ein Bild: eine lange Reihe niedriger Häuschen mit roten Ziegeldächern, davor und dazwischen schwachbelaubte Stämmchen, die sich zart von dem grau-weißen Himmel abheben, erinnert z. B. an Keller-Reutlingen; und daß seine Arbeiten in deutschem Geschmack sind, geht auch daraus hervor, daß sich in verschiedenen deutschen Sammlungen Sachen von ihm finden, so in der Neuen Pinakothek in München und im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld. Erfreulich und gefällig sind seine Arbeiten, ehrlich und anspruchslos; ein einfaches, etwas elegisch gestimmtes Empfinden spricht sich in ihnen aus, das allen starken und falschen Effekten abhold ist; eine wohltuende, beruhigende Stimmung strömt von ihnen aus. Die Farbe ist zart und fein, nie grell oder hart; doch ist nicht alles Ausgestellte — es sind im ganzen 32 Werke hier vereinigt, die Hälfte davon aus Privatbesitz — von gleicher Qualität, zuweilen ist die Zeichnung nicht fest genug und die Malweise zu dünn. Reizend ist eine kleine Winterlandschaft: ein Bauerngehöft in blau schimmerndem Schnee, der Schnee hat den ganzen Boden bedeckt, er liegt auf dem niedrigen Dach und lastet auf den kahlen Ästen zweier Bäume, die vor dem Häuschen stehen, fester knirschender Schnee, der durch das Sonnenlicht jedoch fast warm und weich erscheint. Es sind noch verschiedene andere Winterlandschaften da, die wohl zu den kräftigsten Proben seines liebenswürdigen, sanften Talentes gehören. Recht hübsch ist auch ein kleineres Stück: eine Heidelandschaft mit blühenden gelben Ginstersträuchern und zarten Birkenstämmchen; hier ist die Zeichnung schärfer und bestimmter und die Farbe pastoser. Fein im Ton ist dann wieder ein Blick über eine sich in die Bildfläche hineinsenkende Landschaft mit einem von Bäumchen umstandenen Dorf und dem im Hintergrund entlang ziehenden Silberstreifen eines Flusses. Alles in allem eine Ausstellung, die einen angenehmen Eindruck hinterläßt. *M. D. Henkel.*

Die internationale Kunstausstellung in Santiago de Chile ist kürzlich geschlossen worden. Die chilenische Regierung erwarb eine Anzahl für das Nationalmuseum bestimmter Werke im Werte von 400000 Fr. Der Ankauf von Werken durch Privatleute übersteigt die Summe von 300000 Fr.

SAMMLUNGEN

× **Veränderungen in der Nationalgalerie.** In der Nationalgalerie, die solange das Sorgenkind der deutschen Kunstfreunde gewesen, bereiten sich zurzeit Reformen vor, die anscheinend langjährige Wünsche und Hoffnungen ihrer Erfüllung näher rücken. Jedermann weiß, daß die chronische Raumnot und die ungünstige Anlage der Galerie mit der geschichtlichen Entstehung des Hauses zusammenhängt. Zwei Momente waren es, die das ganze Gebäude für die Zwecke eines modernen Museums so ungeeignet wie nur möglich gemacht haben. Einmal die Verbindung mit dem alten Plane Friedrich Wilhelms IV., auf der Museumsinsel einen Aulabau in Form eines säulenhallenumgebenen korinthischen Tempels zu errichten. Zum Zweiten die Forderung, in dem Gebäude nicht nur für die zu einer »nationalen Galerie« erweiterte oder zu erweiternde Sammlung Wagener, sondern zugleich für die riesigen Camposanto-Kartons von Cornelius Raum zu schaffen. Das archäologische Tempelschema mußte sich zwar manche Veränderung gefallen lassen, erwies sich aber trotzdem, nachdem es einmal zugelassen war, als so herrschsüchtig, daß die Museumszwecke allenthalben zu kurz kamen. Vollends die Einfügung der beiden kolossalen, durch zwei Geschosse reichenden cornelianischen Oberlichtsäle im Herzen des Gebäudes schloß jede sinnvolle und zweckmäßige Gestaltung des Grundrisses von Anfang an aus.

Diese Mißlichkeiten und dieser Mangel eines organischen Zusammenhangs zwischen Außen- und Innenbau sind von vornherein in Fachkreisen sehr lebhaft empfunden worden. Mit der gründlichen Wandlung der Ziele und Aufgaben der Galerie, mit der erfreulichen Verbreitung des Verständnisses für architektonische Fragen und der bedeutsamen Entwicklung des Museumswesens ist jedoch in den letzten Jahren die Unzufriedenheit mit dem status quo derart gewachsen, daß eine gründliche Reform nicht mehr länger aufgeschoben werden kann. Das Radikalmittel eines Neubaus kommt vorläufig leider nicht in Frage. Der preußische Staat hat für die umfangreichen Messel-Hoffmannschen Bauten und für die weitere Durchführung des Bodeschen Programms von 1907 so erhebliche Mittel einstellen müssen, daß keine Rede davon sein kann. Es ist müßig, heute darüber Klage zu führen, daß die Regierung seit langem bei ihren neuen Museumsplänen um alte und ferne Kunst, um Ägypten, Ostasien und die Länder des Islam so viel liebevoller bedacht war als um die lebendige Kunst unserer Zeit und ihre Grundlagen im 19. Jahrhundert. Daran ist zunächst nichts zu ändern. Allerdings hat der Staat, wie man weiß, schon vor einiger Zeit das Gelände des heutigen Zirkus Busch am rechten Spreeufer in seinen Besitz gebracht, eine Maßregel, die allgemein so gedeutet wurde, daß man das Terrain früher oder später zu dem schließlich ja doch unabweisbaren Neubau oder Ergänzungsbau benutzen will. Fürs erste aber mußte so etwas wie ein »definitives Provisorium« geschaffen werden, und es ist das Verdienst *Ludwig Justis*, daß er die Sache mit so überraschender Schnelligkeit gefördert hat.

Seine im stillen geleistete, zähe und umsichtige Arbeit kommt nun in zwei Posten des soeben dem Landtag vorgelegten preußischen Etats für 1911 zum Ausdruck, die *59000 Mark für bauliche Veränderungen in der Nationalgalerie und 56000 Mark für den Umbau des ersten Stockwerks der ehemaligen Bauakademie für Zwecke der Nationalgalerie* fordern, um hier die *historische Sammlung*, namentlich die Sammlung der gemalten und plastischen *Porträts von vorwiegend geschichtlicher Bedeutung* unterzubringen, deren Herauslösung aus der Galerie und selbständiger Ausbau längst geplant sind. Der Etat spezifiziert die erste Position dahin, daß die Umgestaltungen dem Erdgeschoß der Nationalgalerie zugute kommen sollen. Das ist sehr willkommen. Denn hier ruhen die ärgsten Mißstände, während die kleineren Säle und Kabinette der anderen Stockwerke seit der Jahrhundertausstellung (deren Ausstattung man dort vielfach belassen hat) erträglich aussehen und an den großen Corneliussällen ja doch aller Liebe Müh umsonst wäre. Im Erdgeschoß wird man gewiß vor allem Wert darauf legen, die miserablen Beleuchtungsverhältnisse aufzubessern. Vor allem in dem Vorraume der Apsis, wo heute eine ägyptische Finsternis herrscht. Dann aber auch in sämtlichen Kabinetten, wo man jetzt beim Eintritt immer zuerst in die Fenster blickt und auf einen Moment fast geblendet ist. Es liegt nahe und ist wohl auch beabsichtigt, hier im ganzen Umgang die Durchgänge an die Fensterseite zu verlegen und die Wände der (vom Eintritt aus) rechten Seite bis zur Mittelmauer durchzuführen, wo dann der breite Gang wegfiele. Dadurch würden die Säle bedeutend an Geschlossenheit und Intimität gewinnen, die man vielleicht durch sonstige Mittel (Einziehung der Decke u. a.) noch verstärken könnte. Der Etat spricht in seiner Begründung der Forderungen davon, daß durch die geplanten Änderungen der Raumanordnung — ohne Antastung des eigentlichen Baukörpers — die *Behangfläche nahezu verdoppelt* wird. Damit ist gesagt, daß man auch sonst noch die Einfügung neuer Wandflächen plant. Wie das im einzelnen gehalten werden soll, wird sich vielfach erst während der natürlich erforderlichen Um- und Neuordnung der Kunstwerke entscheiden lassen. Das alles wird man gern dem Geschmack Justis, der früher in den Ausstellungen der Akademie sein Geschick für solche Aufgaben bewährte, und dem tüchtigen jungen Museumsarchitekten *Wille*, einem Schüler *Ludwig Hoffmanns*, überlassen, der selbst als Testamentsvollstrecker des Messelschen Nachlasses gewiß gleichfalls um seinen Rat gefragt wurde und hoffentlich auch weiterhin den Umbauten seine Erfahrungen nicht entziehen wird.

Man könnte sich hier künftig einzelne Säle mit geschlossenen Kollektionen denken, die den stärksten Eindruck machen müßten. Wenn etwa die Realisten und Impressionisten vom Leibl- bis zum Liebermannkreise auf der einen, die Deutschrömer Feuerbach, Böcklin, Marées auf der andern Seite in sorgsam durchdachter Anordnung arrangiert würden, so ließen sich glänzende Kontrasteffekte gewinnen. Wichtig wäre es auch, hier einen würdigen und günstigen Platz für Feuerbachs Gastmahl des Plato zu schaffen, das heute im Treppenhause eine gar zu dekorative Rolle spielt und dadurch nicht entfernt zur richtigen Geltung kommt. Es ist auch die Frage, ob nicht manche Menzelbilder in den intimen Sälen des Erdgeschosses besser wirken würden als an ihrer jetzigen Stelle im ersten Stock. Ferner muß die Aufstellung der plastischen Werke gründlich geändert werden. Der jetzige »Campo santo« der Marmorskulpturen kann ebensowenig bleiben wie die ungünstige Anhäufung der Bronzen im pompösen, hohen Vorsaal des Parterres, die einen der wenigen Fehlschläge Tschudis bedeutet.

Der Raum, der neu gewonnen wird, ist absolut notwendig. Zunächst für die Neuerwerbungen der letzten und der kommenden Jahre. Seit Justis Amtsantritt ist ja in der Öffentlichkeit noch nichts von den Ankäufen bekannt geworden, die in der Zwischenzeit gemacht worden sind. Man weiß jedoch, daß es sich dabei um eine ganze Anzahl bedeutender Werke handelt. Ferner aber auch für die Neuheranziehung einzelner interessanter Stücke des älteren Besitzes, die des chronischen Raummangels wegen zurzeit magaziniert oder in den Verwaltungsräumen untergebracht sind; namentlich wird es sich dabei um einige Alt-Berliner Stücke der Sammlung Wagener, jenes Grundstocks der Galerie, handeln. Dagegen wird man hoffentlich nicht mehr auf den vor kurzem aufgetauchten Plan zurückkommen, die gesamte Masse dieser Sammlung aus mißverstandener Pietät wieder vollständig auszustellen. Denn so viel wir diesem Berliner Kunstfreunde der fünfziger Jahre verdanken, so falsch wäre es, die zahlreichen minderwertigen Stücke, die er sammelte und dem König Wilhelm I. testamentarisch vermachte, aus ihrer wohlverdienten Ruhe ans Licht zu ziehen. Immerhin wird sich unter den rund 700 Gemälden der Galerie, die zurzeit nicht ausgestellt werden können (!) — gegen die gleiche Zahl ausgestellter! —, mancherlei finden, was wieder zu Ehren zu kommen verdiente.

Denn es soll ja nun auch auf andere Weise im Hause Luft geschafft werden durch die schon oben erwähnte Entlastung von den historischen Bildnissen und sonstigen geschichtlichen Darstellungen, für die man in dem (zum Frühjahr frei werdenden) ersten Stock der alten Schinkelschen *Bauakademie* einen würdigen Aufbewahrungsort schaffen will. Dieser Gedanke, schon oft erwogen, ursprünglich angeregt durch einen Vorschlag der Kaiserin Friedrich, die auf die Londoner National Portrait Gallery hinwies, dann von Bode 1907 wiederaufgenommen, scheint also endlich seiner Verwirklichung entgegenzugehen. Er wird allen willkommen sein. Besonders auch gerade den Freunden der historischen Kunst, die hier nun eine ge-

schlossene und dadurch viel eindrucksvollere Sammlung von Werken dieser »Branche«, wie Menzel einmal in einer Rede sagte, vorfinden werden.

Auch dem **Frankfurter Kunstgewerbe-Museum** hat Baron Adolph von Holzhausen eine Anzahl wertvoller Gegenstände aus dem Familienbesitz als Leihgabe überwiesen: gestickte Wappendecken, emaillierte und geschnittene Gläser, Fayencen und Porzellane. Wegen der demnächst bevorstehenden Vergrößerung und Neuanordnung des Museums kann die Ausstellung dieser Leihgaben erst im Herbst nach Wiedereröffnung des Museums erfolgen.

Mit den Vorarbeiten für die Ausführung des **König Albert-Museums in Zwickau** ist der Gewinner des ersten Preises in der vorausgegangenen Konkurrenz, Architekt Schiffner in Zittau in Sachsen, beauftragt worden. Es steht eine Bausumme von einer halben Million zur Verfügung.

Das Brüsseler Museum erhielt vom Ministerium der Schönen Künste zugewiesen: das lebensgroße Bildnis der Prinzessin Klementine von Belgien (Prinzessin Victor Napoleon), gemalt von Emile Wauters; ferner die Marmorbüsten König Alberts von Jules Lagae und der Königin Elisabeth von Charles Samuel. Der Brüsseler Kunstfreund Raymond Hottat machte dem Museum Eugène Laermans »Le Mort« zum Geschenk. Aus der französischen Abteilung der Internationalen Kunstausstellung wurden folgende Werke angekauft: »Les Danseuses« von Forain, eines der besten Blätter der Ausstellung; ferner »Entre amies« von R.-X. Prinet und die Büste von Dalou, ausgeführt von Rodin. Von Juliette Wytsman erwarb das Brüsseler Museum das im Internationalen Salon dieses Jahres ausgestellt gewesene Bild »Ginster«, während das Museum von Buenos-Aires Rodolphe Wytsmans »Der Sumpf« ankaufte. *A. R.*

Holländische Kunstpolitik. In der »Nieuwe Rotterdamsche Courant« finden sich einige sehr beachtenswerte Randglossen von C. Hofstede de Groot zu der Beratung des Museumsetats in der zweiten Kammer. Als dem Staate unterstellt, kommen dabei nur zwei Sammlungen in Betracht, das *Rijksmuseum in Amsterdam* und das *Mauritshuis im Haag*, da die anderen Kunstmuseen von den Gemeinden unterhalten werden, allerdings oft auf eine recht unzulängliche Weise, wie das *Gemeindemuseum im Haag*, das z. B. nur jährliches Subsidium von 2500 Gulden erhält, welchen Betrag die Museumskommission in ihrem kürzlich erschienenen Jahresbericht selbst lächerlich nennt; in diesem Jahre sind es durch zufällige Umstände sogar nur 1375 Gulden. De Groots Ausführungen gipfeln darin, daß bei den vorhandenen geringen Mitteln (das Rijksmuseum kann für 7—8000 Gulden, das Mauritshuis für 3—4000 Gulden kaufen) wirklich hervorragende Sachen, die eine Lücke in den Sammlungen ausfüllen, überhaupt nicht erworben werden können, und man so genötigt ist, mit Werken fünften, vierten und dritten Ranges vorlieb zu nehmen, oft nur, um den jährlichen Kredit auch bis auf den letzten Cent auszugeben, weil, was von der bewilligten Summe etwa übrig bleibt, als erspart dem Reichssäckel wieder zufällt. Das einzige Mittel, um das Niveau der Ankäufe und damit der Museen zu heben, sieht Verfasser nun in der Bildung eines Fonds aus den jährlich bewilligten Geldern, der dann nach fünf oder noch besser nach zehn Jahren zum Ankauf *eines* wirklich wertvollen Kunstwerkes verwendet werden müßte; das Rijksmuseum z. B. würde dann, statt wie jetzt jährlich nur 7—8000 Gulden für Ankäufe zur Verfügung zu haben, dafür *einmal* in fünf Jahren 30—40000 Gulden oder *einmal* in zehn Jahren 60—80000 Gulden verwenden können. De Groot wendet sich dann gegen eine Außerung des Ministers, der in seiner Entgegnung auf den Vorschlag »Stiftung eines Fonds« wörtlich sagte: »Man muß bei unsern Museen bedenken, daß sie noch nicht das Niveau erreicht haben, bei dem allein der Ankauf von höchst kostbaren Werken zu verantworten wäre«. Diese Begründung findet de Gr. unlogisch; gerade den entgegengesetzten Weg müsse man einschlagen, erst versuchen, wirkliche Meisterwerke zu erwerben, und dann zu den weniger wertvollen herabsteigen. »Denn,« sagt er, »der Wert eines Museums und der Nutzen, der davon ausgeht, werden nicht durch eine möglichst vollständige Sammlung von Kunstwerken niedrigeren Ranges bestimmt, sondern durch den Besitz von Kunstwerken ersten und allerersten Ranges«. Dann nennt H. de Gr. kurz die Erwerbungen des »Mauritshuis« in den letzten Jahren; er findet, daß das Niveau des »Mauritshuis« durch den Ankauf des Bruders von Rembrandt, des Blumenstückes von van Beyeren, des S. de Vlieger, des Carel Fabritius, des Memling, vielleicht auch noch durch den des Moro und des F. Hals erhöht worden sei, aber sicherlich nicht durch den Sal. Ruysdael, die kleinen Rembrandts, den J. de Reyger, den v. d. Ast, den Dusart und den Bega. Vom Rijksmuseum sagt er: unter den hundert Gemälden, die seit der Eröffnung des Museums im Jahre 1885, also innerhalb eines Vierteljahrhunderts, angekauft seien, befänden sich nur zehn wertvolle, aber neunzig, die ebensogut und noch besser überhaupt nicht erworben wären. Der Grundsatz des Ministers sei vielleicht vor fünfzig oder hundert Jahren, als der Vorrat an holländischer Kunst noch groß und die Nachfrage gering war, zweckmäßig gewesen; heute sei er verkehrt. Wenn Holland noch zehn oder fünfzehn Jahre fortfahre nach diesen Prinzipien zu kaufen, dann sei die Gelegenheit, erste Kunstwerke zu erwerben, überhaupt vorbei. *M. D. H.*

ARCHÄOLOGISCHES

»La dame qui a perdu son sexe«. Wir haben seinerzeit, im Januar vorigen Jahres, an dieser Stelle von der merkwürdigen Hypothese der bekannten englischen Archäologin Mrs. Eugenie Strong Kenntnis genommen, die aus dem herrlichen Mädchen von Anzio, jener für den größten je für eine Antike gezahlten Preis (450000 Frs.) für das römische Thermenmuseum gewonnenen Statue aus Anzio, einen Jüngling gemacht hat. Zahlreiche weitere Hypothesen und Erklärungen haben inzwischen die archäologische Welt bewegt. Die Fanciulla wurde auch von anderen Gelehrten und Künstlern (Hartwig, Simonetti) für einen Fanciullo angesehen; wieder andere deuteten sie auf Kassandra, Manto die Teiresiastochter, eine Apollopriesterin usw. — Mrs. Strong aber bleibt unentwegt bei ihrer männlichen Deutung, wenn sie in der Statue von Anzio auch keinen jungen Kybelepriester, einen Gallus, mehr sieht wie anfangs. Im Novemberheft des Burlington Magazine trägt sie nochmals alles auf das köstliche Werk bezügliche Material zusammen und rechnet in einem von Abbildungen begleiteten Aufsatze mit allen anderen auf einen Mann sich kaprizierenden Deutungen ab, wobei ihr die Gegner namentlich damit indirekt entgegenkommen, daß es fast keinen unter ihnen gibt, der nicht von männlichen, kräftigen Formen der Virago spricht. — Nur der obere Teil des Körpers der Anziostatue kann Aufschluß über ihr Geschlecht geben; schwere Gewandfalten fallen verhüllend vom Gürtel abwärts. Die »Fanciulla« hat weder kleine unentwickelte Brüste, noch überhaupt die flache Brust eines sehr jungen Mädchens. Schulter und Brust sind vielmehr stark entwickelt; aber die lang gezogene Kurve auf der gänzlich intakten linken Seite der Brust ist gerade

für männliche gegürtete Gewandfiguren charakteristisch. Noch männlicher ist der Arm mit der klaren Bizepsteilung und der Kopf mit der Dreiteilung der Stirn (selbstverständlich bringt Mrs. Strong kunstarchäologisches Vergleichsmaterial für ihre Behauptungen). — Was nun die Deutung der Statue betrifft, so wäre sie wohl längst richtig geschehen, wenn nicht die Geschlechtsfrage hinderlich gewesen wäre. Die Schüssel, welche die »Fanciulla« in der Hand hält, trägt Lorbeerzweig, Stoffbinde und als Überreste eines kleinen Thymiaterions (Räuchergefäßes) dessen Löwenklauenfüße. Eine Vase aus der Castellani-Sammlung in Rom zeigt den Weg, um Geschlecht und Subjekt der Anziostatue genau zu deuten. Sie repräsentiert den Haupt-Daphnephoros (Lorbeerträger), den um seine Schönheit und seine Kraft aus einer der vornehmen Familien Thebens ausgewählten und zum Priester der Apollo Ismenios für ein Jahr jeweils bestimmten Jüngling. Das Thebanische Fest des Lorbeertragens war ein Reinigungsritual. Solcher priesterliche Knabe galt als eine Inkarnation Apollos. *Der* Daphnephoros von Anzio ist ein griechisches Original. Gaucklers Ansicht, daß die Statue ein römischer Pasticcio sei, wird fest zurückgewiesen. Der Jüngling von Anzio wirft ein lebhaftes Licht auf die Geschichte der griechischen Skulptur in der Zeit unmittelbar nach Alexander dem Großen, der Periode, welche vom Ende des 4. Jahrhunderts zu jener führt, wo ein ganz neuer Geist mit der pergamenischen Schule in der griechischen Plastik auftaucht. Einen bestimmten Künstler dafür zu nennen vermeidet die gelehrte Archäologin, auf deren zielbewußte und sichere Deduktionen wir die Interessenten, zu denen ja wohl alle Rombesucher gehören, aufmerksam machen wollen. *M.*

STIFTUNGEN

Wien. Dr. Horace Landau übergab der Akademie der Wissenschaften zum Zwecke der Teilnahme an dem Wettkampfe der Staaten und Völker, die alten, verschütteten Kulturstätten aufzudecken und die älteste Geschichte der Menschheit zu erforschen, den Betrag von 350000 Kronen. Davon sollen 100000 Kronen zum Ankauf und zur Veröffentlichung des wissenschaftlichen Nachlasses des Arabienforschers Ed. Glaser und 250000 Kronen für die Ausgrabungen in Babylon, Syrien und Ägypten und in späterer Zeit in Südarabien verwendet werden.

VEREINE

Breslau. Der Verein für Geschichte der bildenden Künste in Breslau feiert im Dezember 1912 sein 50jähriges Bestehen. Aus diesem Anlaß ist eine Veröffentlichung der bildergeschmückten Prachthandschrift des Froissart in Aussicht genommen. Der Magistrat von Breslau will dem Verein eine Beihilfe von 8000 M. gewähren.

+ **München, Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** In der Sitzung vom 9. Januar legte Dr. Arndt eine reiche Anzahl von anscheinend vorzüglichen Tanagrafiguren, Vasen und anderen keramischen Arbeiten vor, die aber alle Fälschungen darstellten und zum Teil so ausgezeichnet gemacht waren, daß sie auch den gewiegtesten Kenner zu täuschen vermochten. Mit Recht betonte der Vortragende, daß der Archäologe heute geradezu genötigt sei, mit Bewußtsein Fälschungen zu kaufen, um an ihnen zu lernen und sich über die raffinierten Tricks der Fälscher zu orientieren. Als zweiter Redner des Abends sprach Dr. G. Leidinger über ein Antiphonar aus dem Kloster Kaisheim von 1531, das aus der Bibliothek in Neuburg a. D. in die Staatsbibliothek in München gelangte. Der Band (Großfolio, 53×39) enthält reiche Randmalereien und Initialen und dürfte wahrscheinlich in Augsburg entstanden sein. Es ist keine hervorragende Arbeit, aber gute schwäbische Buchmalerei, die hier ihr Bestes in den von Tieren belebten Rankenornamenten leistet, während die Initialbilder im Vergleich hierzu etwas zurückstehen. Als Besteller des Kodex, in dem sich außer Motiven rein deutscher Art auch solche vlämischen Ursprungs finden, ergibt sich der durch seine lateinischen Gedichte allgemeiner bekannte Abt Reiter von Kaisheim, während man vom Künstler nur das Monogramm N. B. kennt. Im weiteren Verlauf der Sitzung legte Dr. A. L. Mayer eine Photographie nach einem bisher unbekannten Antolines, einer »Konzeption« vor, die 6 Jahre später wie das Münchener Exemplar entstanden ist (also 1674), gab dann einige Daten zur Geschichte der großen Münchener Tizian-Madonna bekannt (wonach sie ursprünglich sich im Escorial befand, — schon 1605 in einer Beschreibung erwähnt, — im Jahre 1809 von Josef Bonaparte dem General Sebastiani geschenkt wurde, aus dessen Besitz sie 1815 in die Pinakothek gelangte) und referierte schließlich kurz über eine spanische Doktordissertation, in der zahlreiche Urkunden über Greco publiziert sind. (Francisco de Borja de San Roman y Fernández, El Greco en Toledo ó nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli. Madrid, 1910). Zum Schluß zeigte Prof. Dr. Wolters ein wohl als Grabdekoration verwendet gewesenes antikes Pantherweibchen in Marmor, an dem die fehlenden Extremitäten durch einen Münchener Bildhauer geschickt ergänzt worden waren.

Vortrag in der Königlichen Archäologischen Gesellschaft in Amsterdam. Am 12. Dezember sprach in der Kgl. Archäologischen Gesellschaft (Oudheidkundig Genootschap) in Amsterdam Herr C. Eßlinger aus Nürnberg über altes ostfriesisches Kunstgewerbe; der Vortrag, der durch Lichtbilder und Vorführung von Gegenständen aus der reichen Sammlung des Redners erläutert wurde, war deshalb von so besonderem Interesse, weil man daraus den Eindruck gewann, als ob diese ostfriesische Kunst, besonders aber die Möbelschreinerei und das so reich entwickelte Goldschmiedegewerbe durch ihre Abneigung vor Überladung und vor figürlichem Schmuck sowie ihre Vorliebe für das Einfache, dem holländischen Kunstgewerbe viel näher stehe, als dem deutschen; tatsächlich bestand nun auch in früheren Jahrhunderten zwischen Holland und Ostfriesland ein lebhafter Verkehr, und in Emden selbst gab es eine Niederlassung holländischer Filigranarbeiter. *M. D. H.*

VERMISCHTES

Zur Erinnerung an Professor Franz Skarbina, ihren verstorbenen Senator, hat die **Berliner Akademie der Künste zwei hervorragende Kunstwerke zum Geschenk erhalten.** Das eine, ein Bild von Skarbinas Hand, hatte der Künstler selbst als Geschenk für die Akademie bestimmt. Es ist ein kleines Ölbild, der Blick auf das alte Akademiegebäude Unter den Linden. Skarbina hat das Bild unvollendet lassen müssen. Ferner erhielt die Akademie als Geschenk der Erben Skarbinas die vortreffliche Bronzebüste des verstorbenen Künstlers, die Martin Schauß, der Berliner Bildhauer, geschaffen hat.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 15. 3. Februar 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN DES 19. JAHRHUNDERTS AUS BONNER PRIVATBESITZ

Man meint immer ein leises Rüchlein unmodischer Gelehrsamkeit zu spüren, wenn man durch die stillen Straßen Bonns spaziert, und wenn man durch die kahlen Vorgärtchen sieht, malt man sich hinter den dicht verhangenen Fenstern lauter beschauliche Gelehrtenstüblein aus, in denen man kaum halblaut spricht und in denen nur da und dort ein ruhiges Bild über den Schreibtischen und zwischen den hohen Büchergestellen hängt.

Und gerade so, wie man sich's ausmalt, gedämpft und ruhig sind die Bilder in der Ausstellung neuzeitlicher Kunst, die Dr. Cohen im Auftrage der »Gesellschaft für Literatur und Kunst« aus Bonner Privatbesitz zusammengestellt hat.

Und es sind auch eigentlich die alten Klassisch-Abgeklärten, die das Wort führen in dieser Rundschau: Manet und Feuerbach, Overbeck und Spitzweg; man hat die lärmende Jugend in das Vorsälchen verwiesen, wo sie sich austoben darf.

Von Manet ist ein kleines köstliches Bild da aus der Sammlung Clemen (die wohl das Wertvollste zu dieser Schau gestellt hat): eine kleine Reitergruppe auf hellen Pferden im morgendlichen Bois. Eine rotblonde Dame in blaßviolettem Kleid, umgeben von dunkel gekleideten Kavalieren. Nur wenige farbige Töne, ein düsteres Rot und Blau inmitten von sattem leuchtenden Grün — es liegt viel Märchenstimmung in dem Bildchen — etwas, das an Schwind erinnert und doch ohne alle Elfen und Zwerge!

Feuerbach ist mit zwei kleinen Bildern vertreten: eine kleine Orientalin, der Katalog nennt sie Mirjam, zeigt in Form und Farbe noch starke Anlehnung an die gleichzeitigen französischen Orientmaler Decamps-Fromentin — kaum mag man hier und da — in der Vereinfachung der Zeichnung und im Auslassen aller allzufeinen Einzelheiten den späteren Feuerbach darin entdecken.

Das zweite Bildchen — sie stammen beide ebenfalls aus der Sammlung Clemen — ist älter und noch ganz akademisch in Formgebung und Inhalt.

Ein Spitzweg (Sammlung Reusch): ein alter gelbgefrackter Postbote von Anno dazumal in einem winkligen altstädtischen Gäßlein — ist fast überladen mit allerlei anekdotischem Kleinwerk, aber wie der gelbgrünliche Frack in diesem Gelbdunkel »steht«, das ist auch rein malerisch ein delikates Stücklein.

Den Ehrenplatz in der Ausstellung hat man mit Recht einem Nazarenerbild zugewiesen, einem Werke Overbecks:

In einer wunderbar fein und zierlich stilisierten Landschaft erscheint der auferstandene Christus der Maria Magdalena. Es liegt eine innige Ruhe über dem Bild: Berge und See, Bäume und Wiesen in den tiefen, satten Farben des frühen Morgens und hinten zwischen den Büschen die wandelnden Gestalten zweier Jünger. Dieser einfachen, fast monumentalen Landschaft zuliebe übersieht man gerne das Schemenhafte der beiden Hauptfiguren (Sammlung Clemen).

Das einzige Bild, das eine innere Verwandtschaft mit diesem Gemälde aufweist, ist ein kleiner amüsanter Puvis de Chavannes, in dem der Franzose eines der pathetischen Fresken del Sartos mit ganz sparsamen Mitteln in seine einfachere Formensprache übersetzt hat.

Ein Grüpplein Holländer bildet den Übergang zu den Neuern; zwar sind Bosboom und Israels, Mauve und Artz nur mit kleinen Studien vertreten — dagegen sieht man von Jan Veth ein großes frühes Werk (Sammlung Bülbring), ein mattviolett gekleidetes Mädchen in einer neblig-grünen Landschaft, einfach gesehen und wiedergegeben.

Jacob und Willem Maris' farblose — oder unfarbige Pinseleleganz will uns freilich kaum mehr zusagen, und recht unangenehm und süßlich ist ein in altholländischer Art behandelter Leys.

Von Thoma, der in Bonn stets eine kleine treue Gemeinde hatte, ist nur eine frühe, wunderlich corotisierende Sumpflandschaft vorhanden (Sammlung Schumm). Besser ist Trübner zu studieren: neben alten Bildern aus der Münchener Zeit ein Blick über das Heidelberger Schloß in einer herben — fast stilisierten blaugrünen Landschaft. Das Bild erinnert etwa an jene alten farbigen Veduten aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Und nun zu den »Jungen«; unter ihnen ragt Ludwig von Hofmann hervor: zwei Bilder zeigen recht hübsch seine Entwickelung von den glatten porzellanenen Eleganz Zorns zu den bunten frohen Farbensymphonien, die er unter dem Einflusse jungfranzösischer Farbenfreudigkeit schafft.

Sein »Frühlingsreigen« (Sammlung Clemen) leitet uns von selbst zu den »Jüngsten und Neusten«, die fast nur in der Graphik zu Worte kommen. Es ist eine bunte Gesellschaft, die sich da an den Wänden des Vorsaals tummelt: ein sehr frisches Blumenbild von Nauen fällt auf (Sammlung Cohen), und auch Cezanne, der mit einer schönen Lithographie vertreten ist, wird uns durch eine herbe Landschaft des Franzosen Camoin (Sammlung Gerhardt) vermittelt.

Thorn Prikker versucht in einer großen »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« durch die Aneinanderstopplung archaisierender und stilisierender Motive eine monumentale Wirkung zu erreichen, ohne über eine amüsante Arabeske hinauszukommen.

Ein paar ironische Grotesken von Mayrshofer fallen auf — und dann Lithographien von Fantin, Manet und Gauguin — auch Israels und Liebermann, Leistikow — und schon oben erwähnt, Signac und Croß hängen hier friedlich beisammen.

Die Plastik beherrscht ein Abguß der Rodinischen Age d'airain, ein Geschenk des Künstlers an die Gesellschaft — im übrigen sind nur ein paar zierliche Kleinigkeiten von Maillol, Barlach und Gaul bemerkenswert.

Nicht auf eine lückenlose Aneinanderreihung großer Werke und großer Namen konnte diese Ausstellung abzielen — aber es galt zu zeigen, was in Bonner Häusern an moderner Kunst verstreut ist und unwillkürlich denkt man wohl an alle die ruhigen Häuser und stillen Zimmer, in die alle diese so sorgfältig gewählten und zusammengestellten Schätze zurückkehren werden, um sich wieder bescheiden dem Alltagsleben einzufügen. *OTTO FELDMANN.*

NEUERWERBUNGEN DER ALBERTINA IN WIEN

Die XVI. Ausstellung der Albertina bringt in Auswahl die Neuerwerbungen der Jahre 1909—10 an Handzeichnungen und graphischen Blättern. Von den älteren Zeichnungen interessieren vor allem die Blätter, die bei der Auktion Lanna erstanden werden konnten, und zwar fünfzehn Blätter deutscher, zwei niederländischer und zwei italienischer Provenienz. Die meisten wurden schon mit anderen Zeichnungen der Sammlung Lanna von Meder, dem Direktor der Albertina, im XI. und XII. Bande seiner »Handzeichnungen alter Meister« publiziert. Unter den Lanna-Ankäufen sind bloß zwei deutsche Blätter aus dem 15. Jahrhundert, eine Federzeichnung, Christus am Kreuz, oberdeutsch (Meder, XII.) und ein von Meder in die Nähe des Witz gerücktes hochinteressantes Blatt, Salome mit dem Haupte des Täufers (Meder, XI.), das als »Basler Meister um 1450« bestimmt wurde. Es ist eine in überaus feiner Konturierung ohne jede Schraffierung durchgeführte Federzeichnung. Diesen beiden Blättern schließt sich als drittes eine oberdeutsche hl. Magdalena aus dem 15. Jahrhundert an, die bei anderer Gelegenheit erstanden wurde (Abbildung im Ausstellungskatalog.) Die größte Zahl der Erwerbungen aus Lannas Besitze betreffen deutsche Meister des 16. und des angehenden 17. Jahrhunderts. Publiziert sind davon das kleine Parisurteil eines Oberdeutschen (Meder, XII.), ein Rundblättchen mit der hl. Margarete und Dorothea (Meder, XII.), ein kräftiger Scheibenriß von Jörg Breu d. Ä., »Odysseus tötet die Freier« (Meder, XI.) (der von Ritter von Gutmann bei Lanna gekauft und der Sammlung geschenkt wurde), ein prächtiger Bogenschütze von Hans Wechtlin (Meder, XII. Bestimmung von H. Röttinger im Jahrb. der Kunstsamml. der Allerh. Kaiserhauses XXVII.), ferner eine signierte und 1568 datierte Formschnittzeichnung, eine Königsfigur, von Michel Kirmer (Meder XI.), ein hl. Gregor auf rotgrundiertem Papier von Daniel Lindtmayer von 1573 (Meder, XI.), aus einer Folge von vier Blatt, von denen die Albertina bereits zwei besaß, endlich ein köstlich humorvolles Blatt von Anton Möller aus Königsberg, einen tanzenden Schalksnarren darstellend, signiert und datiert 1605 (Meder, XII.). Von Lannablättern sind noch zu nennen ein hl. Martin von Tours von Chr. Amberger, sowie eine reizende lavierte Zeichnung von Georg Peham von 1602, Diana und Aktäon. Erwerbungen von Stücken nichtdeutscher Provenienz aus dieser Sammlung sind das hochinteressante große Blatt der Enthauptung des Erzbischofs Udo von Magdeburg in einer großen gotischen Kirche (Meder, XII.), die das falsche Monogramm des Meckenem und die Jahreszahl 1503 trägt, aber eine altniederländische Arbeit vom Beginn des 16. Jahrhunderts ist. Ferner eine weißgehöhte Bister-Gewandstudie (Meder, IX.), die bei Lanna als deutsche Schule, wohl auch als Dürer galt, die aber von Meder in die Nähe der Bellinischule gesetzt wurde; endlich eine Federzeichnung des Giulio Romano, die bedrängte Fortuna darstellend.

Wenn der Ankauf solcher Stücke aus heute gesuchten Kunstepochen bei der Veräußerung einer berühmten Sammlung für eine große öffentliche Sammlung, selbst bei Aufwendung hoher Opfer, selbstverständlich und auch notwendig ist, um vorhandene Lücken in den Beständen zu füllen und auch, um das Prestige der Sammlung anderen Konkurrenten gegenüber zu wahren, so steht die Sache anders bei Ankäufen, die sich auf einem Gebiete bewegen, das heute nicht allgemeines Interesse erregt und auch noch nicht gut durchforscht ist und wo man mit guten Kenntnissen und einem geschulten Qualitätssinn die prächtigsten Blätter um einen Spottpreis erwerben kann. Es handelt sich da um die italienischen Meister des 16. bis zum 18. Jahrhundert (die Hauptmeister des 16. Jahrhunderts natürlich ausgeschlossen) und um deutsche Barockkünstler. Die Albertina ist wohl schon sehr reich an Werken aus diesen Epochen, aber unter den neuerworbenen Stücken sind Arbeiten erster Qualität, wie der Mucius Scaevola von Lod. Mazzolino, eine Heimsuchung Mariä von Parmeggianino, ein ausgezeichneter Salvator Rosa (»Rosa mit seinem Freunde im Walde«, auf der Rückseite ein interessanter von Ozzola publizierter Brief), ein schwungvoller Pietro da Cortona, zwei prächtige Rötelvorzeichnungen zu den großen radierten Veduten von Piranesi u. a. m., Blätter, die zum größten Teile namenlos en bloc gekauft und von Meder bestimmt wurden. Nicht zu vergessen ist hier eine (nicht ausgestellte) Zeichnungssammlung von 382 Blatt, die aus dem Ende des

17. Jahrhunderts stammt und eine Fülle ganz ausgezeichneter Naturstudien (meist Arme, Hände, Beine, Gewänder usw.) der Bolognesen, der Caracci, Renis, Guercinos, Lanfrancos, Cantarinis u. a. enthält (der handschriftliche Titel der Sammlung lautet: »Raccolta di varj studj de' seguenti Pittori Maestri Bolognesi, cioè li Carracci, e suoi eccellenti allievi, già maestri etc.«). Der Preis, um den das alles gekauft wurde, ist geradezu lächerlich. Allerdings findet diese Kunst heute nicht viel Käufer, aber die Zeit ist nicht fern, wo diese und ähnliche Blätter für die Wissenschaft einen gleichen Wert bekommen werden wie Blätter, für die man heute den zehn-, ja hundertfachen Preis bezahlt.

Die Albertina hat es sich glücklicherweise auch zu ihrer Aufgabe gesetzt, moderne und modernste Arbeiten zu sammeln. Aus der großen Zahl der angekauften Arbeiten können natürlich nur einige wenige genannt werden, so der französische Husar von A. Delacroix (Aquarell von 1846), ein großer Studienkopf von Max Klinger für eine Frauengestalt auf dem Wandgemälde der Leipziger Aula (1906) eine zarte duftige Landschaft von Edmund Steppes, zwei vorzügliche Slevogt (ein Selbstporträt von 1889 und die Fortuna auf dem Pfauenwagen), und endlich, um den Humor nicht zu vergessen, die köstliche Folge von Originalzeichnungen Wilhelm Buschs zum Bilderbogen »Das warme Bad« (17 Blatt, davon zwei unveröffentlicht) und eine Karikatur Gerh. Hauptmanns von Gulbransson. Man kann in Wien nicht genug darauf dringen, daß die Sammlungen beizeiten sich der Werke lebender hervorragender Meister versichern. Nur zuviel wurde in dieser Hinsicht in früherer Zeit gesündigt, Sünden, die sich heute nur unter schwersten Opfern oder gar nicht gutmachen lassen. Und schließlich ist es doch das Fazit einer vernünftigen nationalökonomischen Betrachtung des Kunstmarktes, daß man wirklich gut nur zeitgenössische Kunst kaufen kann, denn da bekommt man, wenn man zur Zeit kommt, allererste Meisterwerke zu Preisen, wie man sie für alte Meister dritten oder vierten Ranges zahlen muß.

Auf die angekauften graphischen Blätter kann hier nicht eingegangen werden, besonders da die Direktion hauptsächlich Zeichnungen ihr Augenmerk zuwendet und die Pflege der graphischen Künste mehr dem Kupferstichkabinett der Hofbibliothek überläßt.

O. P.

NEKROLOGE

Professor Gustav Eilers, der bekannte Berliner Graphiker, ist am 28. Januar im Alter von 77 Jahren in Berlin gestorben. Er war am 28. Juli 1834 in Königsberg i. Pr. geboren. Den ersten großen Erfolg brachte ihm 1874 ein meisterhafter Stich nach Tizians »Zinsgroschen«. Es folgte eine Reihe hervorragender Stiche nach Bildnissen von Holbein, van Dyck und Rubens; besonders erwähnenswert ist auch seine Wiedergabe von Menzels Gemälde »Friedrich der Große auf Reisen«. Er war Mitglied der Berliner Akademie der Künste und langjähriges Mitglied des Vereins Berliner Künstler, sowie Vorsitzender des Vereins für Originalradierung in Berlin.

PERSONALIEN

Professor **Heinrich Wölfflin** ist zum Mitgliede der preußischen Akademie der Wissenschaften ernannt worden.

Prag. Der Direktor des kunstgewerblichen Museums der Prager Handelskammer titul. außerord. Professor an der tschechischen Universität Privatdozent Dr. **Karl Chytil** wurde zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Prager tschechischen Universität ernannnt.

Zeitungsmeldungen zufolge hat sich der in **Wien** ansässige Maler **Albin Egger-Lienz,** einer der kraftvollsten und talentvollsten Maler Jung-Österreichs, entschlossen, Wien zu verlassen und nach Deutschland (München wird genannt) zu gehen. Der Hauptgrund wird darin zu suchen sein, daß er jüngst vom Professorenkollegium der Akademie der bildenden Künste primo loco zum Professor vorgeschlagen worden war, daß das Unterrichtsministerium sich aber für den secundo loco vorgeschlagenen Maler und Radierer Rudolf Jettmar entschied. Auch hat der Künstler bisher mehr Förderung vom Auslande als von seiner Heimat erfahren, da seine meisten Bilder nach Deutschland verkauft wurden. Der Fall, daß ein Künstler sein Domizil wechselt, wäre ja nichts so Auffallendes, wenn es für Wien und Österreich nicht nachgerade zur Regel zu werden anfinge, daß man, weit entfernt davon, junge Talente um jeden Preis zu halten, sie vielmehr leichten Herzens ins Ausland ziehen läßt, um dann, wenn sie dort berühmt geworden sind, die »Landflucht der Künstler« zu beklagen, oder, was noch schlimmer ist, auf die Berühmtheit der Landsleute im Auslande noch stolz zu sein, nachdem man vorher im Inlande nicht das geringste für sie getan hat. Die Fälle sind in letzter Zeit Legion und es wäre wirklich Zeit, daß die maßgebenden Kreise ein Einsehen bekommen.

O. P.

o **Bernhard Hoetger,** der Pariser Bildhauer westfälischer Abstammung, hat jetzt seinen Wohnsitz in Köln genommen. Wie es heißt, wird auch **August Deusser,** das Haupt der jüngeren Düsseldorfer Malerschule, sich dort niederlassen. Deusser ist gebürtiger Kölner.

WETTBEWERBE

o **Düsseldorf.** Das **Preisgericht für das Bismarck-Nationaldenkmal** auf der Elisenhöhe bei Bingen ist nach viertägiger Arbeit zu folgendem Ergebnis gekommen: der erste Preis wurde verliehen an den Bildhauer Professor *Hermann Hahn* in München; zwei zweite Preise wurden verliehen erstens an den Architekten *Franz Brantzky*-Köln und zweitens an den Regierungsbaumeister Architekt *Alfred Fischer* und *W. Kniebe* in Düsseldorf. Ebenfalls wurden zwei dritte Preise verliehen, und zwar erstens an Architekt *Otto O. Kurz* und Bildhauer *Bernh. Bleeker*-München und zweitens an Professor *Richard Riemerschmid* in München. Außerdem wurden noch zehn kleinere Preise verteilt. Weitere fünf Entwürfe sollen angekauft werden. Der mit dem ersten Preise ausgezeichnete Entwurf *Hahns* beabsichtigt die Schaffung eines monumentalen Rundbaues mit einer großen Bismarckstatue. Es waren im ganzen 374 Entwürfe eingegangen. Die oft sehr umfangreichen Modelle füllen den ganzen Kunstpalast. Vom 12. Februar an werden sie öffentlich ausgestellt sein.

Der Römerbrunnen für Köln. Das Preisgericht im Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen zu einem Römerbrunnen beim Aufstieg von der Komödienstraße zur Burgmauer hat seinen Spruch gefällt. 62 Entwürfe waren eingegangen. Mit je einem Preise von 1700 Mk. wurden bedacht die Arbeiten »Agrippina-Brunnen« des Bildhauers W. Meller und »Kulturträger 2« des Bildhauers J. B. Schreiner,

der Architekten P. Recht und P. Bachmann; mit einem Preise von 800 Mk. der Entwurf »Auf alten Fundamenten« des Bildhauers J. Moest und Diözesanbaumeisters H. Renard. Angekauft wurden die Entwürfe »Original« des Architekten F. Brantzky, »Dä« des Bildhauers F. Albermann und »Colonia Agrippina« des Regierungsbaumeisters E. Moritz und Bildhauers J. Moest. Die sämtlichen Entwürfe sind vom 22. Januar ab im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums öffentlich ausgestellt.

+ **München.** Bei dem 14. **Konkurrenz-Ausschreiben der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst** (Entwürfe für eine katholische Kirche in Wriezen in Brandenburg) wurden 77 Arbeiten eingesandt. Erste Preise erhielten Friedrich Freiherr von Schmidt in München (Kennwort »St. Zeno«) und Theodor Sohm in Darmstadt (»Deo optimo maximo«). Der 2. Preis wurde Joseph Riedl in München (»Zum Neujahr«) zugesprochen, der 3. Preis Michael Kurz in Göppingen (»Immaculata«). Belobungen erhielten die Architekten Richard Steidle in Ehensfeld, Ludwig Ruff in Nürnberg, Ernst Müller in Charlottenburg, M. Simon und L. Welzenbacher in München, Albert Kirchmayer in Augsburg, F. Bichlmeier in Bodolz bei Lindau, Theodor Sohm in Darmstadt, Sebastian Buchegger, Heinrich Sturzenegger in Augsburg und R. Fuchsenberger in Speyer.

Der **Nürnberger** Magistrat, der für ein **Beethovendenkmal** 100000 Mark zur Verfügung hat, schreibt einen **Wettbewerb** aus mit Preisen von 3000, 2000 und 1000 Mark. Die Entwürfe sind bis zum 1. August d. J. einzureichen.

FUNDE

Entdeckungen wichtiger griechischer Ruinen bei Cyrene. Die von dem Archaeological Institute of America zur Ausgrabung der alten Stätte von Cyrene unternommene Expedition hat bereits bei im Mai und Juni vorigen Jahres unternommenen Präliminaruntersuchungen durch den Leiter der Expedition Richard Norton eine neue wichtige Ruinenstätte in der Nähe von Cyrene entdeckt. Es scheint sich um eine von Cyrene selbst ausgegangene Niederlassung zu handeln. Norton wurde, als er im letzten Mai zu Bengazi weilte, von Arabern unterrichtet, daß an einer Messa genannten Stätte, die auf keiner Karte bemerkt ist, Ruinen existierten. Die Amerikaner begaben sich nach Merdj (am Meer), wo man sich einen Führer verschaffen konnte, der den Weg nach Messa von Sheriz, einer Station der Telegraphenlinie Derna-Merdj-Bengazi, zu kennen vorgab. Von Sheriz aus, das man am 14. Juni verließ, marschierten die Amerikaner durch eine bewaldete Schlucht ungefähr 4½ km nach Osten, dann über Bergland 3 km nordöstlich und 6 km über Hügelland. So erreichte man Messa. Darüber berichtet Norton im letzten Bulletin of the Archaeological Institute of America: Die Ruinen von Messa liegen am Ende desselben Plateaus wie die von Cyrene. Die wichtigste Quelle liegt in einer Höhlung und ist von großen Massen von viereckigen Blöcken und Gebäudespuren umgeben. Ausgedehnte Ruinen auf der Höhe im Westen, Norden und Osten der genannten Quelle schließen u. a. Steinbrüche ein, in denen man zahlreiche in den Fels eingeschnittene Gräber, ferner aber auch große, freistehende Sarkophage, ausgebaute Gräber und Gebäudespuren fand. Zwei Straßen ließen sich genau erkennen, von denen die eine nördlich ans Meer führte, die andere östlich nach dem Sawiya Beda, dem Heiligen Grab von Sidi Raffa und weiter nach Cyrene, das durch das südöstliche Tor erreicht wird. Die Entfernung von Messa zu der Quelle von Cyrene beträgt ungefähr 22 km. Der größte Teil der Straße läßt sich an den Gräbern, den Gebäuden zu beiden Seiten oder auch durch die gegenwärtige Route genau erkennen. Es ist kein Zweifel, daß man hier auf die Hauptstraße von Cyrene nach dem Westen gestoßen ist und daß Messa eine wichtige, von Cyrene ausgegangene Niederlassung war. Der Charakter der Ruinen weist auf eine griechische Stadt, die im vierten Jahrhundert v. Chr. bereits bewohnt war. Von Norton erhaltene Pläne und Photographien zeigen die Wichtigkeit der Stätte an. Die Amerikaner hoffen, daß die für Cyrene erhaltene Ausgrabungserlaubnis auch auf Messa ausgedehnt werden kann. Die Arbeiten in Cyrene werden zurzeit begonnen. Das ganze Arbeitsmaterial mußte nach Malta verladen werden, von wo es in einzelnen Partien auf der von Mr. Amour zur Verfügung gestellten Yacht nach Cyrene gebracht wird, wo nirgends in der Nähe ein guter Hafen das Anlaufen eines größeren Schiffes erlaubt. *M.*

ARCHÄOLOGISCHES

Antike chinesische Skulpturen. Die letzten Comptes rendus der Pariser Académie des inscriptions et Belles-Lettres enthalten einen äußerst interessanten Bericht des Kommandanten D'Ollone über seine archäologischen und linguistischen Forschungen im westlichen China, durch welches Gebiet ihn eine Reise von über 10000 Kilometer von Tonkin bis nach Peking geführt hatte. Bei der Seltenheit antiker Skulpturen in China soll der Teil seines Berichtes, der von kunstarchäologischer Wichtigkeit ist, wiederholt werden. Denn mit Ausnahme weniger Reliefs aus der Han-Epoche, die der ausgezeichnete Sinologe Chavannes publiziert hat, hat man vor wenigen Jahren fast gar nichts von antiker chinesischer Skulptur gewußt. Die Expedition des Kommandanten D'Ollone hat eine große Anzahl von Monumenten von hohem Kunst- und historischem Interesse entdeckt. Von größter Wichtigkeit ist eine 6 Meter hohe Pyramide zu Yunnansen, die durchaus mit buddhistischen Skulpturen von höchster Vollendung bedeckt ist, so daß D'Ollone glaubt, daß in ganz China an ähnlicher Grazie der Figuren und an Feinheit der Zeichnungen vergleichbare Skulpturen nicht zu finden sind. Diese Pyramide trägt eine Inschrift in Sanskrit, woraus man schließen könnte, daß das Monument von aus Indien gekommenen Bildhauern geschaffen ist. Aber 4 Karyatiden, welche die Basis schmücken, sind von reinem chinesischem Stil. Sie sind zweifellos von chinesischen Künstlern hergestellt, so daß man die höheren Stockwerke, die ganz und gar mit Skulpturen bedeckt sind, fremden Kunsthandwerkern zuschreiben darf. — Grabpfeiler in Ya-tscheu sind das älteste Beispiel von Skulpturen aus der Han-Zeit (um Christi Geburt bis 220 n. Chr.) im westlichen China, und unterscheiden sich durch auffallende Eigentümlichkeiten von gleichzeitigen Pfeilern, die man im östlichen China gefunden hat. In Atlantanstellung zeigen sich darauf Gnomen, von denen einer zweifellos semitischen Typus trägt und einen mächtigen Bart nach assyrischer Mode. Zu demselben Grabdenkmal gehören zwei Tiger oder Löwen ohne Mähne von einzigartiger Bildung. Man kann kaum noch ein anderes Beispiel von ähnlich geschmeidigen Tieren in Bewegung finden. Die zahllosen sonst aus China bekannten Löwen- oder Tigerdarstellungen zeigen sie alle in sitzender Stellung. Man kann diese Löwen aus der Han-Zeit als die Vorbilder von vier Löwen betrachten, die mehr als 500 Jahre später in der Tang-Dynastie entstanden und die ebenfalls in Bewegung dargestellt sind. Dazu tragen die beiden alten Bestien Flügel. Man kennt allerdings geflügelte Pferde aus der Tang-Zeit; aber Löwen und Tiger hat man bis jetzt noch nicht geflügelt gefunden, und dazu sind diese Flügel in keiner Weise wie die der geflügelten Pferde chinesisch stilisiert; sie gleichen vielmehr

denjenigen assyrischer Tierfiguren, an die auch die Marschstellung erinnert.

Die unterirdischen Tempel und die Reliefs von Yun-Kang und Long-Men sind von chinesischen Werken und von verschiedenen Reisenden bereits erwähnt. Aus der Provinz Seu-Tschuan kannte man bis jetzt nur, allerdings sehr zahlreiche, Höhlen ohne irgendwelche Dekoration und vor der Stadt Kia-Ting eine Anzahl hoher Reliefs, die einen Buddha von 60 Meter Höhe, der in den Felsen eingeschnitten ist, umgeben. Nunmehr hat D'Ollone sowohl nahe an den Karawanenstraßen wie in einiger Entfernung von denselben eine größere Anzahl von mit buddhistischen Hoch- und Tiefreliefs ausgeschmückten Höhlen entdeckt, die den erwähnten von Yun-Kang und Long-Men gleichen. Die merkwürdigste dieser Gruppen ist die von Siun-Niu bei Kiang-Keu in einem Tal eines Min-Zuflusses. Außer zahlreichen mit Skulpturen bedeckten Nischen, deren plastischer Schmuck griechische Stellungen bei den Figuren zeigt, fand man zwei ungefähr 20 Meter hohe Kolosse in eine Bergwand gearbeitet, die an künstlerischem Wert trotz starker Verwitterung das Koloß von Kia-Ting bei weitem übertreffen. Die Gegend ist reich an weichem Kalkstein und hat dadurch passendes Material zu diesen Kolossalfiguren gegeben, von denen die Reisenden eine weitere sitzende Figur von 10 Meter Höhe zu Huang-Long-Hi gesehen und eine weitere nicht weit davon signalisiert bekommen haben. Die Natur des Steines hat eine ganz außerordentliche Kunst blühen lassen, die noch genauer untersucht werden muß. Unter den Holz- oder Metallstatuen, von denen mehrere gigantische bis zu 18 Meter in die Höhe ragen, sind einige, und zwar durch gleichzeitige Inschriften, in die Han-Periode zu setzen, und gehen somit in eine frühere Zeit zurück, als man bisher für die Verbreitung des Buddhismus außerhalb der Hauptstadt Chinas angenommen hat. Derartige Statuen in Holz oder Metall fand man zu Tscheng-Tu und am Gebirge Omei. — Zu Ning-Hia wurde ein prächtiger Turm mit 13 Etagen und 55 Metern Höhe entdeckt, der auf 20 Seiten einen sehr merkwürdigen, ganz einzigartigen Stil aufweist, der der Tang-Periode (7. bis 8. Jahrhundert n. Chr.) zugeschrieben wird. —

Im Norden von Ning-Hia in der Sandwüste, die sich zwischen dem Huang-Ho und dem Ho-La-Schan-Bergen ausbreitet, wurden während 15 Tagen Ausgrabungen an drei Stellen bei den heute Poro-Khoto (die graue Stadt) genannten Ruinen gemacht. Hier wurden Münzen aus der Han-Zeit, Pfeilspitzen, Vasen und Töpfereien, Ziegel von verschiedenen Formen usw. gefunden, von denen man nicht weiß, welcher Rasse sie zuzuschreiben sind. Zwei Absonderlichkeiten sind aus diesen Ausgrabungen besonders zu bemerken: In Krügen wurden menschliche Skelette gefunden, eine Begräbnisart, die in China noch nicht nachgewiesen werden konnte. Außerdem unterschieden sich die Gräber vollständig von den chinesischen Grabstätten. — 80 Kilometer südöstlich von Tai-Yuan-Fu zu Tien-Long-Schan wurden ganze Gruppen von Monumenten und mit Skulpturen bedeckten Höhlen von dem Reisegefährten D'Ollones, dem Capitaine Lepage, gefunden. Sie konnten, 7 an der Zahl, wegen Schnee und Eis nur ganz flüchtig betrachtet werden. Außer Bronzen enthalten sie Statuen und Reliefs, die nach den Inschriften in den Höhlen in die Tang-Zeit zu datieren sind. Ein in der Nähe befindlicher Tempel birgt eine große Anzahl vergoldeter Statuen aus Stein. Die Gegend verspricht noch starke Ausbeute bei weiteren Forschungen, da Lepage in der Nähe noch andere Höhlen gesehen und signalisiert bekommen hat. —

In dem Kloster Tain-Tseu, nahe bei der Stadt Tai-Yuan-Hien haben die Franzosen vier in Bronze gegossene Statuen von je 3 Meter Höhe gesehen, welche Krieger darstellen und an den vier Ecken einer Terrasse stehen. Drei dieser Statuen gehören in die Jahre 1094, 1095, 1098 n. Chr.; das Datum der vierten Statue ist unleserlich. —

D'Ollone hat von dieser Expedition außerdem 205 Inschriftenabklatsche und 17 auf andere Weise gemachte Kopien von Inschriften mitgebracht, die bis jetzt alle, bis auf drei, noch nicht publiziert waren. Diese Mission nach Westchina und der Mongolei hat so hervorragende Resultate gezeitigt, daß die ausführliche Schilderung der archäologischen, geographischen und ethnographischen Entdeckungen bereits sieben im Druck befindliche Bände erfordert. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× **Die Winterausstellung der Berliner Akademie,** die erste unter dem Präsidium Karl von Großheims, steht nicht auf der bedeutsamen Höhe, auf der wir die akademischen Veranstaltungen seit der Eröffnung des schönen Hauses am Pariser Platz unter Artur Kampfs Leitung zu finden gewohnt waren. Es fehlt gewiß nicht an Stücken von Rang und Qualität, aber der Eindruck des Ganzen ist ein matter, müder, gar zu harmloser. Es fehlt ein belebender, frischer Zug, eine mitreißende Kraft. Plastik und Graphik verdrängen diesmal die Malerei vom ersten Platze. Und die Graphik behauptet dabei den Vortritt. Sie bringt vor allem eine umfassende Kollektion von Radierungen des Engländers *Frank Brangwyn*, die allerdings etwas Außerordentliches darstellt. Was Brangwyn gibt, sind Licht- und Schattenphantasien auf sehr reale, sehr moderne Themata. Grandiose Schilderungen aus dem zerstörten Messina, nicht ohne theatralisches Pathos, dabei aber von überrumpelndem Temperament. Sodann Alltagsszenen von Arbeitern und Lastträgern, von Straßengewimmel und Hafengetriebe in großartiger persönlicher Umdichtung. Eine visionäre Empfindungskraft verbindet sich mit der eindringlichsten Beobachtung des Wirklichen, eine kühne, subjektive Art der Form- und Flächenbehandlung mit einer erstaunlichen Sicherheit in der Beherrschung aller technischen Mittel. Eine weitere interessante graphische Abteilung bilden Radierungen des Wieners *Schmutzer*. Eine dritte, die jüngsten Lithographien von *Rudolf Schulte im Hofe*, vorzügliche neue Proben der originellen Mischung aus Flach- und Tiefdruck vom Stein, die er sich erfunden hat. Die Plastik beherrscht namentlich den großen Empfangssaal. Sie hat glänzende Einzelheiten aufzuweisen, wie die prachtvolle Riesengestalt eines zum Kampf ausschreitenden Ringers und eine klar und schön modellierte Richard Strauß-Büste in Bronze von *Lederer*, eine Aktfigur und ein Porträt des Philologen Prof. Vahlen — zwei kostbare Arbeiten — von *Brütt*, weitere gute Büsten von *Klimsch* (der auch die eindrucksvolle große Figur eines schreitenden Sämanns ausstellte), *Konstantin Starck* und *Johannes Götz*, ein schönes Reliefporträt des Neapler Zoologen Anton Dohrn von *Adolf Hildebrand*. Eine Überraschung ist die weibliche Halbfigur von Reinhold Begas, als Alterswerk des fast Achtzigjährigen namentlich in der Behandlung des Körpers (nicht des Kopfes) interessant. Der Belgier *Jules Lagae* sandte zwei Werke, *Rodin* eine herrliche Büste von Gustav Mahler, ein enttäuschendes Porträt von Bernard Shaw und eine Frauenkopfskizze, der man wenig Geschmack abgewinnen kann. In der Malerei schlagen zwei neue Werke *Liebermanns* alles andere: ein von Leben und Kraft der Malerei strotzendes Bildnis des Frankfurter Oberbürgermeisters Adickes und ein Ausschnitt aus des Meisters Landhausgarten bei Wannsee. Danach ist zu nennen eine in der Bewegung sehr temperamentvolle Maskenballszene von *Artur Kampf*, einige neue Porträts von *Gari Melchers*,

darunter an erster Stelle eine Dame in dunkelm Kleid mit einem »Delftpferdchen« in der Hand und ein Bildnis des Berliner amerikanischen Botschafters Hill von *Zorn*. Auch zwei Franzosen sind unter den Gästen: *Dagnan-Bouveret* und *Bonnat* mit zwei allerdings nicht begeisternden Frauenporträts. Von den Berlinern zeigen *Hugo Vogel* (in einem zum Dekorativen neigenden Entwurf) und *Hans Herrmann* (mit neuen Hollandstudien) eine auffallende Bereicherung ihres Farbenvortrags. Auch die drei letzten Bildchen von *Knaus* hingen in der Akademie: eine heilige Familie von schwebenden Engeln umgeben, ein wenig glückliches kleines Bismarckporträt und eine Landschaft, die am meisten interessiert.

Eine Miniaturenausstellung rückblickender Natur, vom 17. bis 19. Jahrhundert reichend, wird für das kommende Frühjahr in **Brüssel** vorbereitet. Außer der Gräfin de Mérode stehen an der Spitze dieser interessanten Veranstaltung die Herren Baron Kervyn de Lettenhove und Ch.-L. Cardon, die verdienstvollen Organisatoren der verflossenen Ausstellung der »Belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts«. *A. R.*

Weihnachts-Ausstellung des steiermärkischen Kunstvereines in Graz. Die derzeitige Ausstellung ist die sogenannte internationale; d. h., es werden auch solche Künstler eingelassen, die zu Graz in keiner weiteren Beziehung stehen. Dennoch muß man den Eindruck einer gewissen Harmonie der Werte gewinnen und das ist ein Zeichen des Erfolges der Heimat. Insbesondere treten die Düsseldorfer Künstler in engeren Wettbewerb. Diese Künstlergruppe hat keine gemeinsame Grundlage der Art und Farbe. Sie hat nur die Grundlage im gemeinsamen Streben und im gemeinsamen — Können. Gooßens, Bloos, Ophey, Kruchen sind gewiß bedeutende Vertreter dieser Gemeinde.

Von den Grazern muß man Elfriede Coltelli beglückwünschen. Ihr Geschmack, ihre Farbe, die wiedergegebene Stimmung — bon. Hier sei besonders auf eine zweite Dame hingewiesen. Marie Herberger überrascht durch die Ausstellung eines von ihr entworfenen Damenzimmers. Sie weiß, wie wir, ihre Arbeit zu schätzen und nahm vornehmes Holzmaterial, Zitronenholz mit Palisander.

Einer, der sich stets mehr entwickelt und immer geklärter wird, ist Karl O'Lynch. Eine interessante Zusammenstellung ist die Kollektion des verstorbenen Ludwig Willroider. Ein treffliches Talent für Tierbilder zeigt Norbertine Roth. Da ist guter Blick verbunden mit trefflichem Strich.

Von großem Interesse sind die ausgestellten Werke der graphischen Kunst. Die Sammlung Bruno Héroux aus Leipzig ist prächtig; ebenso ist Karl Felber ein ausgezeichneter Radierer. Auch Klinger und Käthe Kollwitz kommen zu Worte und sind zu bewundern. Daß natürlich manches auch vollständig bedeutungslos ist, liegt nahe.

Leopold Cerny vertritt allein die Plastik durch ein Grabmal. Wirkungsvoll ist seine Architektur; die Plastik als solche, die sich der Architektur anpassen muß, ist zu architektonisch. *Dr. Richard Schlossar.*

Der diesjährige Salon der Kgl. Gesellschaft der Belgischen Aquarellisten hat insofern eine glückliche Änderung gegenüber der Gepflogenheit früherer Jahre erfahren, als diesmal außer den regelmäßig eingeladenen fremden Wasserfarbenkünstlern wie Hans von Bartels, Walter Gay, Bartlett, Clara Montalba und Van den Waay, die Belgier den französischen Kollegen eine eigene Sektion eingeräumt haben. In Belgien findet man leider zu selten Gelegenheit, Gruppen fremder Künstler neben einheimischen ausstellen zu sehen und damit Vergleiche zu ermöglichen, weniger im Interesse des Publikums, als in demjenigen der Künstler selbst. So stark und selbständig in sich auch die heutige belgische Schule ist, es schadet ihr nichts, sich aufzufrischen, indem sie auch andere Methoden neben sich sieht und kennen lernt. Der bedauernswerte Stillstand, der sich in der belgischen Kunst seit einigen Jahren auffallend geltend macht, kommt gerade daher, daß die belgischen Künstler sich gegen jeden neuen Luftzug hermetisch abschließen. Die Neuerung, welche die Königl. Belgische Aquarellisten-Gesellschaft durch Einrichtung einer besonderen französischen Abteilung herbeigeführt hat, ist daher doppelt angebracht. Außer den großen französischen Wasserfarbenmalern, wie Besnard, Latouche und Lucien Simon stellten in Brüssel aus: Hanicotte, Luigini, Le Mains, Gaston Priemer, Laprade, H. Marret, Auburtin, Jacques und Pierre Brissand und Bigot. Von den einheimischen Künstlern zeichnen sich diesmal besonders Mellery, Delaunois und Maurice Romberg aus. Im ganzen aber findet man bei allen diesen vierzig erprobten Künstlern stets dieselben Praktiken, dieselben Stoffe, dieselben Bilder, dieselben Besonderheiten wieder. Die Verkäufe schnitten diesmal besonders gut ab. Der König kaufte »Holländische Stadt« von Cassiers und »Die Ruinen von Montaigle« von Hermanns; der Staat »Mutter und Kind« von Bartlett, »Der Fasan« von Bigot; »In der Türecke« von Cassiers; »Der Fischer« von Maurice Hagemans; »Journalistentrauer« von Théo Hannon; »Junge Frau mit Pfauen« von Ch. Michel; »Herbst« von V. Uyttershaut und »Junges Waisenmädchen« von Van der Waay. An 30 Aquarelle wurden außerdem noch von Privaten erworben. *A. R.*

Ausstellung Christophe Henri Karel de Nerée tot Babberich (1880—1909) **in Amsterdam.** Ein künstlerisches Ereignis war die Ausstellung des graphischen Werkes dieses Frühverstorbenen, den man bisher nicht einmal dem Namen nach kannte; dem Künstlerverein »Arti«, der dem Modernen im allgemeinen abhold ist, gebührt das Verdienst, seine Räume dieser Kunst geöffnet zu haben. Es waren nur Zeichnungen, die meisten mit der Feder, einige mit Bleistift ausgeführt, und ein paar mit Pastellfarben leicht angelegt; die frühesten, unter ihnen ein Selbstbildnis, stammten aus dem Jahre 1899, die meisten aus dem Jahre 1904, dann noch eine aus 1906. In den letzten Lebensjahren ruhte die Hand des Künstlers; er starb 1909 29jährig in Todtmoos in Baden, an demselben Leiden, dem auch der Künstler erlag, mit dem er am meisten Verwandtschaft zeigt: *Aubrey Beardsley*. Wie dieser ist er ein Meister der haarscharfen Umrißzeichnung, handhabt er die Feder oder den Zeichenstift mit einer ganz außergewöhnlichen Sicherheit, und erzielt nur mit schwarzen und weißen Flächen die erstaunlichsten Effekte; aber auch innerlich ist er ihm verwandt, denn wie Beardsley ist ihm das Sexuelle der Pol, um den all unser Empfinden und Denken kreist, und das Weib gilt ihm durch seine bloße Erscheinung als das Symbol und Werkzeug der Sünde, als böser Dämon, der das Leben beherrscht. Natürlich bestehen Unterschiede; man könnte sagen, wenn man hier überhaupt noch von natürlich reden kann, daß bei dem Holländer immer noch mehr natürliches Empfinden ist als bei dem Engländer, daß der Holländer weniger Frivolität zeigt, und ernster und strenger wirkt; die innere Verderbtheit scheint bei dem Holländer noch nicht die Stufe erreicht zu haben, die sie bei dem Engländer einnimmt; es fehlt das Diabolische, die Lust an eigener und fremder Verderbtheit, wie es sich bei Beardsley zuweilen in einem Zucken der Mundwinkel äußert, in dem wissenden Lächeln seiner fetten älteren Herren oder Damen; die Gestalten des Holländers sind trotz ihrem Gemisch von Grau-

samkeit und Sinnlichkeit edler; sie leiden noch. Das geschlechtliche Ideal de Nerées ist das Produkt raffiniertester ästhetischer Kultur: nie begegnet man etwa dem robusten Typus der Ropsschen Dirne; im Gegenteil seine Menschen haben etwas Vergeistigtes, feine, schmale, bleiche Gesichter und lange, schlanke Finger; der Müßiggang hat sie so verfeinert, so gewählt in ihren Bewegungen, so kühl in ihrer Haltung gemacht; aber Lüsternheit und Begehrlichkeit erfüllen sie, und verraten sich in dem Gesichtsausdruck und in den unnatürlich großen traurig blickenden Augen, die, scharf geschliffenen Kristallkörpern gleich, von wunderbar feiner Schattierung, das ganze Elend ihrer Seelen enthüllen. Gekleidet sind diese Figuren entweder in zeitlose langschleppige Gewänder von kostbarer Musterung und einer außerordentlichen Delikatesse der Zeichnung oder in weite, lose Mäntel, die ihre gleichsam mit religiöser Andacht minutiös gezeichneten Reize der Brüste und des Schoßes bloßgeben. Um das Ganze rankt sich dann oft noch ein Reigen nackter Frauenleiber; oder einzelne weibliche Körperteile, wie Brüste oder Beine, sind als Stoffmuster oder Zierleisten dekorativ verwendet. — In Treibhäusern künstlich gezüchteten kostbaren Blumen sind diese Frauengestalten vergleichbar; und auch ihre Sinnlichkeit ist eine Treibhaussinnlichkeit; was sie zu sündigen zwingt, ist nicht übermächtige Leidenschaft, nicht der elementare Naturtrieb, sondern ihre überreizte, ungezügelte und zügellose Phantasie; ihr Genuß ist daher mehr geistiger Art, er besteht mehr in der Erwartung, in dem Spielen mit der Möglichkeit; die Mittel, die Nuance, die Form ist ihnen alles; sie sind bis ins Innerste vergiftet, dekadent und hysterisch; die Ropssche Venus hat mit ihnen verglichen noch etwas Gesundes. Aber all das Schwüle und Trübe, all diese Brunst und Schauer der Sinnlichkeit sind mit einem solchen Formenadel bekleidet, mit solchen kühlen Gebärden ausgestattet, daß man sich ganz in die Welt des schönen Scheines verzaubert fühlt, in der die Kategorien sittlich und unsittlich keine Gültigkeit und keinen Sinn mehr haben; alles Gemeine bleibt dieser Kunst fern und fremd; man bewundert nur. — Die geistigen Voreltern Nerées sind die Japaner und Beardsley; auch Toorop ist anfänglich von Einfluß auf ihn gewesen; doch steht er gegenüber diesen Vorbildern ganz selbständig da; eigentlichen Unterricht im Zeichnen hat er nie gehabt. Er übte die Kunst nur als Liebhaberei und war nie genötigt, sie als Broterwerb zu betreiben. Nachdem er 1897 die Handelsschule zu Antwerpen absolviert hatte, wandte er sich der konsularen Laufbahn zu, die er 1901 seiner angegriffenen Gesundheit wegen aufgeben mußte. — Verschiedene seiner Zeichnungen waren als Buchillustrationen gedacht, so entwarf er Illustrationen für Ohanasan von Henri Borel, für den Roman Extase von Couperus, für Witte Nachten von H. van Booven und für den »Strom« von Max Halbe; dann gibt es drei Federzeichnungen von ihm, die von Gerhart Hauptmanns Rose Bernd inspiriert sind, eine davon stellt eine Soirée mit Herren und Damen in großer Toilette vor, wo man »die Idee der Rose Bernd einführt« (Soirée où l'on introduit l'idée de Rose Bernd).

M. D. Henkel.

Die belgische Jury für die Internationale Kunstausstellung in Rom 1911 ist vom Minister der Schönen Künste ernannt worden. Regierungskommissar: Baron Kervyn de Lettenhove; Präsident: Franz Courtens; Mitglieder: Richir, J. Lagae, E. Verlant, F. Khnopff und Flanneau; Generalsekretär: P. Lambotte; Sekretär: R. Steens.

A. R.

SAMMLUNGEN

Die Sammlung antiker Gläser des Wallraf-Richartz-Museums ist durch Ausgrabung um eines ihrer wertvollsten Stücke bereichert worden. Es ist eine Glasschale von 25 cm Durchmesser, in deren äußerem Rande in Hohlschliff ein Zirkusrennen von vier sich folgenden Viergespannen dargestellt ist, während die Mitte von einem Kaisermedaillon eingenommen wird. Obwohl die Formen schon auf die Spätzeit hinweisen — etwa 4. Jahrhundert n. Chr. —, ist die technische Leistung noch eine ganz stupende. Besonders bemerkenswert ist der Erhaltungszustand gegenüber den Glasfragmenten mit gleichen Darstellungen im Britischen Museum und in Trier. Merkwürdigerweise gehört das Stück nach seinem Fundort derselben römischen Familie zu, wie die vor wenigen Jahren gefundene Schale mit altchristlichen Darstellungen. Es ist also hier eine Illustration gegeben zu dem Nebeneinanderstehen christlicher und heidnischer Kunst und auch christlicher und heidnischer Gewohnheiten bei den gleichen Personen. Das Gefäß mit der Darstellung des Zirkussports gehört Zeiten an, in welchen außer der niederen Bevölkerung schon ein großer Teil der Hofgesellschaft christlich war, aber fortfuhr, an den herkömmlichen öffentlichen Vergnügungen, zum Teil zum Verdruß der Kirchenältesten, teilzunehmen. In der altchristlichen Literatur findet sich z. B. bei Salvian der Ausdruck der Entrüstung darüber, daß die Bevölkerung von Trier, die hier als christlich anzunehmen ist, fortfuhr, der Leidenschaft der Zirkusspiele zu fröhnen.

J. P.

o **Krefeld.** Der in Paris lebende Maler **Felix Borchardt** hat dem Kaiser-Wilhelm-Museum ein großes figurenreiches Gemälde »Disputation« zum Geschenk gemacht.

o **Köln.** Herr Alfred Neven - Du Mont schenkte dem **Wallraf-Richartz-Museum** eine Serie altkölnischer Bilder mit Darstellungen aus der Gereons - Legende. Stilistisch erinnern die Gemälde, an denen zwei verschiedene Meister tätig waren, am ehesten an den Meister von St. Severin. Da die Gemälde in einer norddeutschen Privatsammlung recht versteckt waren, hatte die kunstgeschichtliche Forschung bisher wenig Gelegenheit, sich mit diesen auch ikonographisch wertvollen Schöpfungen zu befassen. In Aldenhovens »Geschichte der Kölner Malerschule« sind die Gereonsbilder nicht erwähnt. Derselbe Gönner schenkte dem Museum, das in diesem Jahre sein fünfzigjähriges Bestehen feiert, die neueste Schöpfung von August Deußer, ein fast lebensgroßes Freilichtbild zweier Kürassieroffiziere zu Pferde. Das Bild zeigt den Kölner Maler von einer neuen, nämlich der dekorativen Seite.

Für das **Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt** a. M. hat soeben der dortige Museumsverein ein Werk von Eugène Delacroix erworben. Das Bild stammt aus der Sammlung des Fürsten Demidoff in San Donato bei Florenz und stellt vier reitende Araber in stürmischer Bewegung dar. Sie durchqueren eine flache Landschaft, die auf tiefes Grün gestimmt ist. Das Entstehungsjahr des Werkes ist 1832. Damals unternahm Delacroix seine erste Reise nach Marokko. — Die dem Städelschen Kunstinstitut angegliederte neue städtische moderne Galerie hat aus der gegenwärtig in Thannhausers Moderner Galerie stattfindenden Ausstellung von Käthe Kollwitz zwei Zeichnungen angekauft.

Für die **städtische Kunstsammlung in Nürnberg** hat die Stadt ein größeres Lenbachsches Gemälde, König Ludwig I. in höheren Lebensjahren darstellend, für 9000 M. angekauft.

Das Genter Museum wird durch die diesjährige Spende der Gesellschaft der Museumsfreunde genannter Stadt wesentlich bereichert werden. Diese kaufte: A. van Beyeren, »Der Truthahn«; G. Courbet, »Die Loirefelsen«; Th. van Delen und Ant. Palamedes, »Aufbruch zur Prome-

nade«; P.-P. Rubens, »Die Geißlung« (Skizze zu dem Antwerpener Bilde des Meisters); J. Jordaens, »Die heilige Familie« (Zeichnung); desselben, »Christus wird dem Volke gezeigt« (Zeichnung); F. Snyders, »Springender Windhund« (Zeichnung). Der Gesellschaft wurden ferner Japanische Farbendrucke von Maurice Boddaert als Geschenk angeboten und dem Genter Museum überwiesen. *A. R.*

Die Stadt Brüssel beschloß, durch den Archivar der Stadt, Des Marés, auf der geschichtlichen Stätte der alten Befestigungen und des Hofes von Brüssel ein archäologisches Museum errichten zu lassen, welches seiner äußeren Erscheinung nach dem ehemaligen Hofkloster mit der Kapelle Karls V. nachgebildet und mit dem noch bestehenden Hotel Ravenstein in Verbindung gebracht werden soll. In diesem Museum sollen alle noch vorhandenen Reste alter Brüsseler Archäologie und Architektur vereinigt werden. Die Librairie Nationale d'Art et d'Histoire, G. van Oest & Cie. in Brüssel, gab übrigens vor kurzem eine interessante Sammlung von 50 Ansichten vom »Alten Brüssel« mit einer interessanten Einleitung von Des Marés in deutscher Sprache heraus. *A. R.*

STIFTUNGEN

Der Berliner Akademie der Künste sind von dem Geh. Kommerzienrat **Arnhold** 500000 Mark zur Verfügung gestellt worden, die zum Ankauf eines Geländes in Rom vor der Porta Pia und zum Bau von Atelierhäusern auf diesem Gebiete verwendet werden sollen, damit junge deutsche Künstler, vor allem die Stipendiaten des Rompreises, die Möglichkeit zu sorgenfreiem Studium und Schaffen in Rom erhalten. Die Akademie der Künste hat den Stifter zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

VEREINE

× **Die Berliner Sezession** hat durch die neuen Vorstandswahlen in ihrer ordentlichen Generalversammlung am 26. Januar eine wesentliche Veränderung ihrer internen Verhältnisse erfahren, deren Bedeutung jedoch erheblich weiter greift. *Max Liebermann* hat an dem Entschluß festgehalten, eine Wiederwahl nicht wieder anzunehmen. Ihm schlossen sich *August Gaul* und *Fritz Klimsch* an, während *Max Slevogt* und *Max Kruse* schon vorher aus dem Vorstand ausgeschieden waren. Zu den drei im Vorstand verbleibenden Persönlichkeiten — Corinth, Baluschek und Walser — mußten demnach fünf neue gewählt werden. Die Stimmen vereinigten sich auf August Kraus, Konrad v. Kardorff, Robert Breyer, Ernst Barlach und Waldemar Rösler. Der neue Vorstand konstituierte sich sodann in der Weise, daß *Lovis Corinth* nunmehr als erster Vorsitzender, *Kraus* als zweiter Vorsitzender, *Baluschek* als erster, *v. Kardorff* als zweiter Schriftführer fungieren. Der Rücktritt Liebermanns, der einstimmig zum *Ehrenpräsidenten* gewählt wurde und diese Wahl auch annahm, gibt diesen Verschiebungen seine Signatur. Er deutet in nicht mißzuverstehender Sprache darauf hin, daß für die Sezession eine neue Ära heraufzieht. Der Exodus der übrigen vier, die sich ihm anschlossen, bestätigt und verstärkt diesen Eindruck. Natürlich stehen die Vorgänge im engsten Zusammenhang mit den wilden Gebärden der radikalen Jugend, die seit Jahren den bisherigen Führern das Leben schwer macht, und wenn auch die Risse, die der Bau der Vereinigung erlitten hat, scheinbar wieder ausgebessert wurden, so besteht doch die Möglichkeit, daß sie eines schlimmen Tages zum Einsturz des Ganzen führen könnten. Das aber wäre eine schwere Gefahr für den Gesamtorganismus des Berliner Kunstlebens, der die Sezession als doppelte Kontrollstation: für den extravaganten Nachwuchs wie für die offizielle und akademische Kunst, noch lange nicht entbehren kann. Mehr als je ist diese Körperschaft heute notwendig, sie hat ihre historische Mission noch lange nicht erfüllt, und man kann nur aufs dringlichste wünschen, daß die neue Führung mit Corinth an der Spitze sich den schweren Aufgaben gewachsen zeige, die ihrer harren.

+ **München.** Seit 7. Januar 1911 besteht hier eine neue Künstlervereinigung, die den Namen »**Münchner Künstlergruppe, der Bund**« führt. Im Ausschuß befinden sich als: I. Vorsitzender Walter Thor, II. Vorsitzender Wilhelm Löwith, k. Prof., I. Schriftführer Wenzel Wirkner, II. Schriftführer Anton Gregoritsch, I. Kassier Melchior Kern, II. Kassier Aug. Hoffmann von Vestenhof, Beisitzer Albert Lang.

VERMISCHTES

Wien. Die Leidensgeschichte der Wiener Monumentalbaukunst ist wieder um ein Kapitel reicher. Auf den Gründen in der Nähe des Schwarzenbergplatzes soll vom Wiener Konzertvereine ein großes **Konzerthaus** mit drei Konzertsälen, die zusammen 5000 Personen fassen können, errichtet werden. Unter das gleiche Dach soll auch die seit zwei Jahren verstaatlichte Akademie für Musik (das ehem. Konservatorium) kommen. Infolgedessen beteiligt sich der Staat mit zwei Millionen am Baue. Das natürliche wäre, daß ein solcher Bau öffentlich ausgeschrieben wird, um verschiedenen Architekten die Möglichkeit zu geben, ihre Entwürfe vorzulegen. Der Verein und der Staat zogen es aber vor, sich an die »altbewährte« Theaterbaufirma Fellner und Hellmer zu wenden, deren Entwürfe, wie verlautet, bereits angenommen sind. Das Haus soll in »modernisiertem Empire« erbaut werden. Dafür besitzt Wien eine Reihe von jüngeren Architekten, die als Künstler einen Weltruf besitzen und im Ausland große Monumentalaufträge bekommen, die in Wien aber Villenbauten errichten oder kunstgewerbliche Vorzeichnungen entwerfen dürfen. Und wenn einmal einem Architekten, der etwas Eigenes zu sagen hat, ein größerer Auftrag zuteil wird, wie dem Architekten Loos ein großes Haus am Michaelerplatz gegenüber der Hofburg, dann kommt es zu der für eine moderne Stadt geradezu unbegreiflichen Ungeheuerlichkeit, daß man den Hausherrn zwingt, dem Hause eine »Fassade« aufkleben zu lassen. Doch vielleicht wird sich einmal die Gelegenheit ergeben, die architektonische Tätigkeit in der Kaiserstadt im Zusammenhange zu beleuchten. *O. P.*

Teniers-Jubiläumsfeste werden im Laufe des August dieses Jahres in Antwerpen stattfinden. Die verlangten Kredite sind von der Stadt bewilligt worden und die Festkommission wird in den nächsten Tagen gebildet werden. Dieselbe Kommission wird alsdann für das kommende Jahr die Conscience-Gedächtnisfeier vorbereiten. *A. R.*

Die Stadt Binche wird einen Kunstsquare nach dem Vorbilde des Kleinen Sablon in Brüssel erhalten, in welchem sich, wie man weiß, das Doppeldenkmal Egmonts und Horns und die Standbilder der Helden der Kriege gegen die Spanier befinden. In Binche werden acht auf Säulenpostamenten fußende Bronzestatuen an die hervorragendsten Persönlichkeiten der lokalen Geschichte erinnern, so an Karl V., Marie von Ungarn, Margarete von York, Albert, Isabella, Balduin den Städtebauer, Arnold von Binche und an den Architekten De Breucq. *A. R.*

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 16. 17. Februar 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE TRÜBNER-AUSSTELLUNG IN KARLSRUHE

Auch in seiner engeren Heimat hat Wilhelm Trübner 60 Jahre alt werden müssen, um eine Gesamtschau über sein Schaffen bieten zu können. Das, was der Kustos des Badischen Kunstvereins, Maler *Paul Segisser*, zum 60. Geburtstag Trübners in mühevoller und andauernder Arbeit für die Ausstellung aus allen Schaffensjahren des Künstlers in meist hervorragenden und typischen Werken zusammengebracht hat, bedeutet ein Ereignis für den Karlsruher Meister, für den Badischen Kunstverein, für die Kunstwelt. Nach mehreren Seiten hin erweitert diese imposante Ausstellung deutscher Malkunst das Wissen um das Schaffen und Können des (am 3. Februar 1851) zu Heidelberg geborenen Künstlers. Abgesehen davon, daß die 203 Ölgemälde ein lückenloses Entwicklungsbild der Kunst Trübners geben, befinden sich in dieser Schau bisher ganz oder fast unbekannte Werke, die den Einsichten in das Wesen Trübnerschen Schaffens bemerkenswerte, helle Lichter aufsetzen. Ferner bieten die fünfzig überhaupt erstmalig zur Ausstellung gelangenden, von 1872—1910 sich erstreckenden Zeichnungen nebst den vier Radierungen, die interessantesten Einblicke in die Schaffensdispositionen des eminenten Malers Trübner. Weiter gibt diese Ausstellung den unwiderleglichen Beweis, daß Trübner von Anfang (1869) an bis heute so selbständig wie nur je ein originaler Künstler auf eigenen Füßen gestanden hat, daß er unbekümmert um malerische Moden und Gepflogenheiten nur seine ihm angeborenen Bahnen ging und daß er sein phänomenales Können durch eine strenge und unausgesetzte Arbeit zu dem hohen Adel züchtete, den es erreicht hat, um restlos Raum-, Farben-, Vortragsprobleme mit sachlicher Treue und höchstem Geschmack zu lösen. Auch Trübner-*Kenner* werden vor dieser Ausstellung ihr Wissen um Trübners Kunst entscheidend zu revidieren haben.

Es wäre unangebracht, die vielfachen Irrtümer und Fehlschlüsse, die über Trübners Kunst verbreitet sind, auf dem verfügbaren Raum hier zu berichtigen. Lediglich die aus der Ausstellung sich ergebenden Tatsachen sollen sprechen. Die Ölbilder sind in fünf kleineren Räumen und dem großen Oberlichtsaal des Kunstvereinsgebäudes, die Zeichnungen auf dem Vorraum untergebracht. Im Nachfolgenden halte ich mich an den dokumentarischen Wert besitzenden Katalog, der erstmalig authentische Datierungen aller ausgestellten Werke — auch der nicht datierten — gibt.

Zweierlei fällt bei einem Rundgang mit Eindringlichkeit auf: einmal die kolossale inhaltliche und technische Vereinfachung des künstlerischen Vorwurfs zugunsten rein künstlerischer Behandlung und Abrundung. Dann die ungeheure Logik und Konsequenz, mit der die malerische und technische Entwicklung bis zu den letzten künstlerischen Möglichkeiten fortschreitet. In zäher Beharrlichkeit und in immer von neuen Seiten die Probleme auffassender Arbeitsweise hat Trübner um den prägnantesten künstlerischen Ausdruck gerungen, bis die malerische und technische Lösung eine vollendete Harmonie aufwiesen. Bei dieser Sachlichkeit, die kein andres Ziel als das guter, bester Malerei mit sicherer Technik (wozu Raumgestaltung, Bildwirkung, vollendetes Kolorit usw. gehören) kannte, hat der Künstler eine Monumentalität der malerischen Erscheinung aus den delikaten Frühwerken entwickelt, die in der Kunst des 19. Jahrhunderts ohnegleichen dasteht.

Schon das erste Werk, der Geldwechsler, 1869, (Nr. 1), den Trübner wie das »Kirchenbild« der Karlsruher Kunsthalle als 18jähriger Akademie- und Canonschüler malte, zeigt die Anfänge der Meistereigenschaften. Das ist kein Stammeln und Suchen, das ist schon fertige Kunst in der Einfachheit und Noblesse des Ausdrucks und der Charakterisierung. Dieses schon vor der niederländischen Reise gemalte niederländische Motiv ist typisch für die Auffassung Trübners von seiner Kunst. Daran schließt sich dann der »Parademarsch« der köstlichen Porträts der siebziger Jahre, beginnend mit dem Monumentalstück des Bürgermeisters Hoffmeister, 1872 (Nr. 3) — kürzlich von der Nationalgalerie erworben — bis etwa zum »Knaben mit Dogge«, 1878 (Nr. 9, 10, 12, 14, 37, 45, 49, 53, 65 u. a.), die Trübner, wenn er sonst nichts geschaffen hätte, in die erste Reihe der großen Porträtisten und Maler des 19. Jahrhunderts — und auch anderer Zeiten — stellen würden. Er arbeitet späterhin die Plastik, die Raumwirkung, das Feuer der Farbe, die wuchtig einfachen Farbenakkorde, neue Farbenkombinationen heraus und führt, seit er im Städelschen Studiengarten zu Frankfurt die pleinairistischen Probleme des Freilichtes studiert und zu ganz neuen, eigenartigen Farbenanschauungen kommt, in den bekannten vier Fürsten-Reiterbildnissen seine Porträtkunst zu einer Höhe, die dem besten aller Zeit mindestens gleichwertig ist und

in unserer Zeit jedenfalls einzig dasteht. Das Bildnis des Großherzogs von Hessen in den Hauptwerten, auf dunkelbraunschwarz, hell- und dunkelgrün gestimmt, das Porträt des Großherzogs von Baden in blau, grün und rotbraun gehalten, hängen einander gegenüber und sind schlagende Beispiele wirkungsvollster und höchster Porträtmalerei.

Überhaupt sind die Reiterbilder, die Doggen- und Pferdebildnisse in allen möglichen Stellungen, Größen und Farben allein schon des Studiums wert. Es sind die einzigen Tiere, die Trübner seiner späteren Kunst würdig befunden hat. Er hat das Tier-*Porträt* geschaffen. Die Niederländer haben — Snyders, Potter u. a. — auch lebensgroße Tiere gemalt. Am vollendetsten sind sie aber in ihren kleinformatigen Schöpfungen. Trübners Vortrag ist aber so einfach und wuchtig, so kraftvoll und ruhig, daß er die künstlerische und reale Existenz dieser Tierindividuen in Lebensgröße einwandfrei glaubhaft macht. Das sind nicht mehr typische Tierwesen, es sind porträtmäßig gegebene Charaktere von großartiger Bravour. Der Katalog verzeichnet unter Nr. 46 und 47 (1876) die ersten Pferdestudien. Sie geben gleich den größten Reichtum an malerischen und räumlichen Möglichkeiten. Von da an bringt fast jedes Jahr eine kleine Serie (Nr. 51, 52, 56, 63, 71, 72, 81, 112, 113, 115, 138, 139, 140 u. s. f.), immer mit neuen Problemen, bis dann die Reiterbilder der Jahre 1901—1906 (Nr. 147, 148, 156, 157, 160, 162, 163, 166, 173, 177) die endgültigen Lösungen einer Kombination von Mensch- und Tierporträt bringen.

Alle malerischen und Figuralstudien finden in den achtziger Jahren eine vorläufige Zusammenfassung und Konzentration in den sog. Kompositionen, den Amazonen- und Gigantenbildern, der »Kreuzigung« und der »Wilden Jagd«. Die Anregungen dazu waren schon früh vorhanden. Ausgelöst wurden diese Werke durch Feuerbachs Amazonen- und Titanenbilder. Eine spätere Kunstgeschichtsschreibung wird festzustellen haben, wie eng oder lose die bildnerischen Beziehungen zwischen den beiden Künstlern waren. Hier genügt es zu sagen, daß Feuerbach, wie beim Eintritt in das Kunstleben, so auch an einem wichtigen Entwicklungspunkt Trübners einwirkte. Allerdings spielen in diese Werke besonders auch die rein malerischen Gesichtspunkte hinein, wie die eigenartige Lichtführung und die Koloristik deutlich zeigt, namentlich in der herrlich gemalten »wilden Jagd«. Mit diesen Werken zwischen 1877 und 1888 hätte Trübner das Literarische, wenn je es in seiner Kunst andeutungsweise vorhanden gewesen wäre, endgültig und bis auf die letzte Spur beseitigt. Es ist bezeichnend für die rein künstlerische Richtung Trübners, daß er nach den Kompositionen sich mit Vorliebe der Landschaft und dem Porträt zuwendet und diese mit einer ganz überraschenden Schärfe des Schauens individualisiert. Das Individualisieren ist überhaupt eine Stärke der Trübnerschen Kunst. Das Köpfe- und Händemalen, nach Trübners Wort der »Parademarsch des Künstlers«, ist wie die »Landschaftsmalerei das hauptsächlichste Feld für die rein künstlerische Richtung der modernen Zeit, weil der Künstler in ihr nicht durch die Ansprüche an Begebenheitliches, Sinnliches oder Phantastisches zum unkünstlerisch Laienhaften herabgezogen und nicht in dem Maße, wie beim Figürlichen, durch berühmte Vorgänger beeinflußt wird«. Und Trübner läßt auf eine Periode der Figuralmalerei immer eine Erholungszeit in der Landschaftsmalerei folgen. Den ersten Landschaften (Nr. 16, 17, 18 — 1873 —) mit ihrer betonten Vordergrundsanschauung folgt im »Dampfbootsteg« (Nr. 23, 1874) gleich ein heftiges Stück, in dem die später glänzend bewältigten Probleme des Raumes, der Farbenhelligkeit und der Luftbehandlung virtuos aufgerollt sind. Und schon 1876 ertönen die ersten pleinairistischen Klänge auf dem »Waldweg bei Bernried« (Nr. 50, 1876). In den achtziger Jahren ist die Serie der fünf Heidelberger Stimmungen (Nr. 90—94) die Ouverture zu den hell und silbern gehaltenen Chiemsee- und Seeonlandschaften (Nr. 95, 96, 98 bis 104 — 1890 bis 1892 —), die mit dem phänomenalen Farbenkunstwerk der Bodensee-Abendstimmung (Nr. 110, 1894) die malerisch-stilisierende Periode Trübners abschließt. Von dem Umzug Trübners aus München nach Frankfurt, wo im Städel der Studiengarten und das Freilicht zur Verfügung stand, datiert auch die neue Landschaftskunst, jene in Smaragdgrün getauchten, von Sonnenlicht und Luft erfüllten wundervollen hellen Odenwald- und Bergstraßenbilder — namentlich die Hemsbacher Werke —, die in dem jauchzenden Licht der Starnbergersee-Landschaften die Atmosphäre mit ihrer ätherischen Transparenz und Flüssigkeit so glänzend repräsentieren.

Vor diesen mit der souveränen Sicherheit des aus dem Vollen schaffenden Künstlers prima hingesetzten Werken einer voll ausgereiften Kultur des Auges und des Pinsels hat jede Kritik zu schweigen. Trübner ist auch landschaftlich nach Lemonniers Worten »l'adorateur passionné de la couleur, robuste et delicat, tour à tour, ayant l'animalité humaine d'un Rodin et le sensualisme lumineux de Renoir«, so wenige oder gar keine Beziehungen zur französischen Kunst Trübner sonst hat.

Die Trübnerschen Stilleben, deren einige zu sehen sind, bestätigen ohne weiteres das ungeheuere koloristische und formale Können, das aus Landschaften und figuralen Darstellungen erkennbar ist.

Die fünfzig Zeichnungen wären besonderer Betrachtung wert. Hier nur so viel, daß Trübner anfänglich mit Vorliebe nur auf die Gegensätze von hell und dunkel arbeitete. Die Dragoner- und die Gigantenzeichnungen gehören hierher (Nr. 3—12, 1875—78). Dann kommen die ungemein scharf gezeichneten Doggen (Nr. 13—16), Landschaften (Nr. 26 und 27) und die Musiker mit ihren lebensvollen Bewegungen (Nr. 28—39, 1887), der höchst merkwürdige Entwurf zu einem Kaiserdenkmal (1889), landschaftliche Studien aus den neunziger Jahren (Nr. 44—48) und zum Schluß eine veritable historische Skizze »Napoleon am Wachtfeuer« (Nr. 49, 1910), die mit genialer Strichführung Ruhe und zitternde Bewegung darstellt, ein zeichnerisches Kleinod des großen Koloristen und Malers.

Der Gesamteindruck der Ausstellung drängt zu dem Schluß, daß man Trübner in solchem Zusammenhang sehen und dann erkennen muß, daß alle *Ausschnitte* aus seiner Kunst die Begriffe von seinem Können eher verwirren, als klären. Die Karlsruher Ausstellung ist das malerische Ereignis dieses Jahres.

J. A. BERINGER.

NEKROLOGE

× In Berlin starb am 30. Januar der Bildhauer Professor **Emil Hundrieser** im 65. Lebensjahre. Hundrieser gehörte zu den erfolgreichsten Persönlichkeiten der Berliner Plastiker-Generation, die durch die plötzlich aufsteigende Woge der Denkmalskunst unter Wilhelm II. emporgehoben wurde, und zu dem getreuen Stabe von Reinhold Begas, zu dem er frühzeitig von seinem ersten Lehrer Siemering her übergegangen war. Die vom Barock beeinflußte malerische Bewegtheit der Begasschule gab auch seinen Arbeiten das Gepräge. Charakteristisch dafür ist namentlich Hundriesers volkstümlichstes Werk: die Kolossalstatue der Berolina, die ursprünglich als Schmuck des Potsdamer Platzes beim Berliner Gegenbesuch Königs Umberto von Italien zu Beginn der neunziger Jahre in Gips ausgeführt war, dann von der Stadt angekauft und in Kupfer getrieben auf dem Alexanderplatz aufgestellt wurde (1895). Auch die zahlreichen sonstigen Monumentalarbeiten des Heimgegangenen hielten sich in dieser wohl tüchtigen, doch oft mehr äußerlich effektvollen Art: die Bismarckdenkmäler für Bochum (1896) und Mannheim (1900), die Statue Kaiser Wilhelms I. im Weißen Saal des Berliner Schlosses, die bronzene Kolossalfigur Friedrich Wilhelms III. im Zeughause, der Kaiser Friedrich für Merseburg, das Lutherstandbild für Magdeburg (1886). Von den weiteren Arbeiten der Frühzeit seien die Bronzereliefs des Magdeburger Kriegerdenkmals, zwei dekorative Gestalten für das Posener Justizgebäude, die Statuen von James Watt und Stephenson an Lucaes Palais Borsig in der Berliner Voßstraße und das Schlüterdenkmal in der Technischen Hochschule zu Charlottenburg genannt. Mehr klassizistisch-einfach ist die sitzende Statue der Königin Luise in der Nationalgalerie gehalten (angekauft auf Bestellung 1895). Zweimal hat Hundrieser für monumentale Architekturen von Bruno Schmitz den plastischen Hauptschmuck geliefert: die Reiterdenkmäler des ersten Kaisers auf dem Kyffhäuser und am Deutschen Eck bei Koblenz (1897). Namentlich dies letzte Werk gewinnt einen über das barocke Schema hinausweisenden, kräftigeren Ausdruck, der dem Geist des Baudenkmals nahe kommt. — Hundrieser war am 13. März 1846 in Königsberg i. Pr. geboren. Er kam dann früh nach Berlin, wo er längere Zeit Schüler der Akademie war und 1873 eine eigene Werkstatt errichtete.

× Wenige Tage nach Hundriesers Heimgang traf die Berliner Künstlerschaft ein neuer Verlust: der Geheime Baurat **Karl von Großheim**, der seit dem Herbst 1910 das Amt des Präsidenten der Akademie bekleidete, ward nach kurzem Krankenlager am 5. Februar dahingerafft. Sein Name, mit dem seines Freundes und Sozius Heinrich Kayser unlöslich verknüpft, hat in der Baugeschichte der werdenden Großstadt Berlin eine hervorragende Rolle gespielt. Als die beiden Architekten im Jahre 1872 ihr gemeinsames Atelier begründeten, hatte der enorme wirtschaftliche Aufschwung nach dem Kriege die Baulust mächtig angeregt, und sie gehörten zu denen, die den Ton der Zeit am sichersten trafen. Die naive Freude an Prunk und Pomp führte damals in der Epoche des kunsthistorischen Geschmacks zur Nachahmung von Renaissance- und Barockvorbildern, und Kayser und von Großheim waren die Führer. Seitdem sie in eben jenem Jahre 1872 bei der ersten Konkurrenz um den Bau des Reichstagsgebäudes einen zweiten Preis errungen hatten (bei der zweiten Konkurrenz 1882 zeichneten sie sich in gleicher Weise aus), waren ihre Namen allenthalben bekannt geworden, und die Zahl der Bauwerke, die sie nun in Berlin und weithin in Deutschland zu bauen hatten, ist nicht so leicht abzuschätzen. Der Ausstellungs-Glaspalast in Moabit, das Pschorrbräuhaus und die malerisch gruppierten Baulichkeiten der akademischen Hochschulen für die bildenden Künste und für Musik in Charlottenburg (ihr bestes Werk, 1902 vollendet), sodann das Deutsche Buchhändlerhaus in Leipzig und das Domhotel in Köln gehören zu ihren bekanntesten Arbeiten, die alle den Stempel eines soliden Eklektizismus tragen. Großheim wurde von dem Gebäude der Akademie am Pariser Platz aus bestattet, dessen großer Ausstellungssaal dieselbe Dekoration zeigte, die der Heimgegangene selbst vor wenigen Wochen zu Ludwig Knaus' Beerdigung mit so großem Geschmack entworfen hatte. Es ist das erstemal seit langer Zeit, daß ein Akademiepräsident im Amte starb und feierlich mit allen Ehren der Körperschaft beigesetzt wurde.

In **München** starb am 31. Januar im Alter von 58 Jahren der Maler **Christian Max Baer**, geboren am 24. August 1853 in St. Johann bei Nürnberg. Für sein Gemälde »Fastenzeit«, ausgestellt 1894 im Münchener Glaspalast, erhielt er die zweite goldene Medaille.

Leipzig ist leider nicht reich an Sammlern größeren Stiles und an werktätigen Pflegern des öffentlichen Kunstlebens. Um so schmerzlicher ist der Verlust des Herrn **Emil Meiner** zu bedauern, der beide Interessen mit Hingebung hegte. Als Sammler hatte er einen weit über Leipzig hinausreichenden Namen; seine Galerie barg z. B. lange Jahre Menzels »Ballsouper«, das Meiner von Adolf Thiem erworben hatte. Dieses Hauptstück seiner Sammlung hat Meiner dann vor einigen Jahren an die Berliner Nationalgalerie abgetreten. Von Ausstellungen her ist auch die ganz ausgezeichnete Menzelsche Gouache einer Brunnenpromenade in Kissingen aus der Sammlung Meiner allbekannt; auch Uhdes »Nähmädchen«, Werke von Liebermann, Pradilla und vielen anderen zieren diese Patriziersammlung. — Seit langen Jahren aber war Emil Meiner im Vorstand des mit dem Museum eng verknüpften Leipziger Kunstvereins tätig (wirklich: tätig). Und in diesem Kollegium wird sein Verlust besonders schwer wiegen. Der Verstorbene hat ein Alter von 73 Jahren erreicht. *G. K.*

Galeriedirektor Prof. **Wilh. Frey**, geboren am 24. Juni 1826 zu Karlsruhe, ist am 4. Februar d. J. zu Mannheim mitten aus emsiger Arbeit an den Folgen eines Schlaganfalles aus dem Leben geschieden. Seine Hauptgebiete waren Tier- und Landschaftsmalerei. Daneben pflegte er auch Stilleben und Porträt. Nach erfolgter malerischer Ausbildung widmete er sich seiner schönen Tenorstimme wegen längere Jahre der Bühne, kehrte nach 15 jähriger Sängertätigkeit aber wieder ganz zur Malerei zurück. Oberbayern und Holland, der Bodensee und die Worpsweder Gegend gaben ihm die hauptsächlichsten Motive. Auch dem Mittelrhein verdankt er einzelne Werke. Er war als Mensch und Künstler eine kernhafte, selbständige Natur, die sich in Künstler- und Gesellschaftskreisen großer Beliebtheit erfreute. — Eine Nachlaßausstellung wird vorbereitet.

Heinrich Eickmann, ein tüchtiger jüngerer Graphiker, geboren zu Lübeck am 30. Juni 1870, ist am 29. Januar in Berlin gestorben. Zwei seiner schlichten, eindrucksvollen Radierungen, die meist Szenen aus dem Bauernleben be-

handeln, sind in den letzten Jahren in der »Zeitschrift für bildende Kunst« erschienen.

PERSONALIEN

Wien. Dr. **Gustav Glück,** der bisherige Direktor-Stellvertreter der Gemäldegalerie des Kaiserl. Hofmuseums, hat nun seit Anfang Februar die Leitung der Galerie übernommen. Der Personenwechsel bedeutet hier auch einen Systemwechsel, denn wie wir schon gelegentlich des Rücktrittes von Hofrat von Schaeffer bemerkten, lag die Leitung der Galerie bisher immer in den Händen von Malern, und Dr. Glück ist der erste kunsthistorisch geschulte Leiter, dessen also große Aufgaben warten. Glück wurde 1871 in Wien geboren, war Schüler Carl Justis in Bonn und Franz Wickhoffs in Wien. Zuerst als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Hofbibliothek tätig, kam er 1900 als Nachfolger des frühverstorbenen Hermann Dollmayr als Assistent an die Kaiserl. Gemäldegalerie, deren Leiter er nun geworden ist. Glück ist allgemein bekannt durch seine Arbeiten auf dem Gebiete der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, sowie durch Forschungen auf dem Gebiete der deutschen, venezianischen und französischen Malerei des 16. Jahrhunderts, so durch seine Arbeiten über Jan Mostaert, Dirck Vellert, Hieron. Bosch, den Braunschweiger Monogrammisten, Dürer, Hans Maler, Rubens und seine Schule, Lotto usw. usw. Die meisten seiner Forschungen erschienen im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Zu nennen sind ferner noch die Monographien über die niederländischen Gemälde der Sammlung Tritsch in Wien (1907) und über Peter Breughels d. Ä. Gemälde im Hofmuseum (1910). Mit Weixlgärtner zusammen ist er seit 1901 Redakteur der »Graphischen Künste«.

Gleichzeitig mit der Ernennung des neuen Galerieleiters wurde der Assistent am Kupferstichkabinett der Hofbibliothek, Dr. **Alfred Stix,** als Assistent an die Kais. Gemäldegalerie versetzt. *O. P.*

Hugo von Tschudi vollendete am 7. Februar sein 60. Lebensjahr.

Dem Provinzialkonservator der Rheinprovinz, Professor Dr. **Clemen** in Bonn, ist der Charakter als **Geheimer Regierungsrat** verliehen worden.

Der Kunsthistoriker Dr. **Karl Westendorp** ist zum **Generalsekretär** der deutschen Abteilung der internationalen Kunstausstellung in Rom 1911 bestellt worden.

Die **Brüsseler Akademie der schönen Künste** hat die deutschen Künstler *Alexander Oppler, Fritz Erler, Graf Kalckreuth und Leo Putz* zu korrespondierenden Mitgliedern ernannt. Die Akademie hat beschlossen, im Sommer eine retrospektive Ausstellung des im vergangenen Herbst verstorbenen Bildhauers van der Stappen zu veranstalten.

WETTBEWERBE

Bei einem engeren **Wettbewerb** für eine evangelische **Kirche in Mariendorf-Südende** bei Berlin erkannte das Preisgericht einstimmig dem Entwurf des Dr.-Ing. Steinberg in Steglitz den ersten Preis und damit die Ausführung zu.

DENKMÄLER

In der **Jenenser Universitätsaula** fand am 5. Februar die feierliche Enthüllung der vom Großherzog von Sachsen-Weimar und anderen sächsischen Herzögen für die Universität gestifteten **Erzbüste Ernst Abbes** statt, eines Werkes von *Adolf von Hildebrand.*

AUSSTELLUNGEN

Wien. *Jubiläumsausstellung des Aquarellistenklubs der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens 1886—1911.* Retrospektive und vor allem Jubiläumsausstellungen sind manchmal eine riskante und heikle Sache. Sie fordern nämlich zum Rück- und Umblick auf. Nun: um 1886 gingen die Mitglieder des Klubs (Rudolf von Alt ausgenommen, der bald als Obmann zur neugegründeten Sezession überging) in der Gefolgschaft der Nazarener, ganz Fortgeschrittene fanden einen Anton von Werner und Piloty nachahmenswert. Seit 25 Jahren ist ein großer Fortschritt nicht zu leugnen: man hat entdeckt, daß ein Feuerbach, ein Böcklin gelebt hat, ganz modernistisch Veranlagte ziehen sogar schon Waldmüller oder die Schotten oder gar die Worpsweder als Lehrer und Meister vor. Der Rest ist Schweigen . . . (In Parenthesi sei bemerkt, daß der Name »Aquarellistenklub« nicht ganz das Richtige sagt, da mit Ausnahme der Ölmalerei alle zeichnerischen und malerischen Techniken vertreten sind.)

Man könnte die ganze Veranstaltung mit Stillschweigen übergehen, wenn es da nicht ein sehr wichtiges kulturgeschichtliches Phänomen zu beobachten gäbe. Dem großen Wiener Publikum ist diese Kunst gerade die rechte. Die Ausstellung war sehr gut besucht, man freute sich, daß man alles so gut »verstand«, man begeisterte sich am reichlich dargebotenen Gegenständlichen, es gab keine unangenehmen, die wohlige Freude störenden Neuerer, es ging so durchaus sittsam zu. Erfolg: man kaufte. Nach einer solchen Ausstellung versteht man, warum so viele »andersgeartete« Künstler Wien den Rücken kehren. *O. P.*

Die drei **Leipziger Künstlervereinigungen,** Leipziger Künstlerbund, Künstlerverein und Sezession, haben beschlossen, in diesem Sommer gemeinsam eine **Kunstausstellung** zu veranstalten.

Leipzig. Der **Kunstverein** stellt in seinen Räumen im Städtischen Museum das Altarbild von *Lovis Corinth* aus, das der Meister in jüngster Zeit für seine Heimatstadt Tapiau gemalt hat. Es ist nicht ganz leicht, zu diesem Bild in ein näheres Verhältnis zu kommen; allein gerade für den, der Corinths Kunst nicht liebt aber zu beurteilen versteht, bietet es außerordentlich viel. Der Körper des Gekreuzigten ist gut, beinahe meisterlich gemalt, aber mehr so, wie man es in den achtziger Jahren verstand, ganz ohne die Differenzierung in der Farbe, die wir als eine moderne Errungenschaft ansehen. Wie sehr Grünewald die Konzeption beeinflußt hat, ist mit einer Offenheit zugestanden, die überraschend wirkt; Einzelheiten, wie die gespreizten Finger und die geschwollenen Füße, scheinen direkt nach dem Isenheimer Altar kopiert. Die asketische Figur des Paulus und die etwas konventionell aufgefaßte Gestalt des Matthäus auf den Flügeln bekunden sehr deutlich, wie sehr es dem Künstler darauf ankommt, das religiöse Thema seines hieratischen Charakters zu entkleiden und möglichst menschlich-realistisch darzustellen. Wer Corinth kennt, weiß, daß er dabei gelegentlich die Grenzen des Geschmackes überschritten hat.

Die Ausstellung umfaßt sonst noch Gemälde von *Kallmorgen,* Bilder aus den Dünen, Hafenansichten, Fischer bei der Arbeit u. dergl., alles recht brav und gut gemalt, etwas altmeisterlich in der Farbe, etwas unmodern aber nicht unsympathisch. Endlich sind noch eine Anzahl Skulpturen von *Arthur Zweiniger,* einem Leipziger Künstler ausgestellt, dessen plastische Arbeiten mit viel Fleiß, aber nicht immer mit zielbewußtem Geschmack ausgeführt sind. Einige der Porträts sind recht gut; bei den Studienköpfen ist der Versuch gemacht, auch dem Material gelegentlich eigentümliche Wirkungen abzugewinnen. Die größeren

Kompositionen »Seele und Weisheit« oder »Grabstele« zeigen wenigstens den Versuch zu eigener Gestaltung, wenn ihnen auch die überzeugende Kraft fehlt.

Das *Buchgewerbemuseum* veranstaltet eine Ausstellung der Einbandsammlung von *Dr. Becher*-Karlsbad, die schon früher einmal mit einer Reihe von anderen alten Bucheinbänden an demselben Platze zu sehen war, in der Zwischenzeit sich aber wesentlich vermehrt hat. Die Sammlung ist sehr gut dazu geeignet, die Entwicklung des alten Bucheinbandes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert zu illustrieren, wenn sie auch im allgemeinen nicht viele Prachtstücke enthält. Doch befinden sich in ihr einige vorzügliche Lederbände aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und eine große Anzahl hübscher Venezianer Einbände mit Aldus-Drucken. Ein sehr gutes Stück ist ein sächsischer, mit Emailfarben bemalter Band; auch die italienische Renaissance ist gut vertreten und der Lyoneser Verlagsband, von dem eine Reihe ganz ausgezeichneter Exemplare ausgestellt sind. Einige gute französische Einbände mit Dekorationen à la fanfare, dann ein hübscher Band mit Punktstempeln werden der Werkstatt des Nicolaus Eve resp. des le Gascon zugeschrieben. Sehr gut ist dann der italienische Einband des 17. Jahrhunderts zu studieren. Mit zu den besten Stücken gehören auch die englischen Einbände, die besonders gut geeignet wären, auf unser modernes Gewerbe befruchtend zu wirken. Da Leipzig keine größere Sammlung von alten Bucheinbänden besitzt, wäre es sehr zu wünschen, daß diese Sammlung für längere Zeit oder dauernd in der Zentrale des deutschen Buchgewerbes behalten werden könnte. *Sch.*

Frankfurt a. M. Die Kunsthandlung *H. Trittler* veranstaltete eine **Ausstellung französischer Karikaturisten**, unter denen Veber, Guillaume, Faivre hervorragen.

Der Vorstand der **Berliner Sezession** hat beschlossen, in diesem Sommer, entgegen der Absicht, die bisher bestand, eine Ausstellung von Gemälden und Plastiken zu veranstalten. Für die Eröffnung der neuen, 22., Ausstellung ist der 8. April in Aussicht genommen. Die Einlieferung der Kunstwerke soll zwischen dem 20. und 24. März erfolgen.

Der **»Deutsche Künstler-Verband München«** wird in diesem Jahre seine zweite juryfreie Jahresausstellung im städtischen Ausstellungspark München von Mai bis Oktober abhalten.

Der Vorstand des **Deutschen Künstlerbundes** hat beschlossen, für dieses Jahr von der Berliner Ausstellung abzusehen.

In der **Modernen Galerie Thannhauser in München** wurde eine seit langem vorbereitete *Max Liebermann-Ausstellung* eröffnet, die sowohl ältere, als die neuesten Werke des Meisters enthält und das Schaffen des Künstlers in einer Reichhaltigkeit vorführt, wie es bisher in München noch kaum möglich war.

SAMMLUNGEN

Magdeburg. Die großherzige Stiftung von 200000 M., die der Geh. Kommerzienrat Wolff bei seinem Tode dem Museum hinterließ, weil dessen Entwicklung ihn stets mit Freude erfüllt hatte, gab den Anlaß zu einigen bedeutenden Neuerwerbungen, die heute nur durch außerordentliche Zuwendungen noch ermöglicht werden können. Vor allem wurde ein Bild von *W. Leibl* erworben, das Bildnis seiner Schwester von 1867, das auf der Jahrhundertausstellung 1906 mit ausgestellt war. Es ist ein lebensgroßes Kniestück der Dame, in einer für Leibl ungewöhnlichen repräsentativen Haltung, mit dem dominierenden Schwarz seiner ersten Periode. Entbehren Hintergrund und Kleid noch der sprühenden Lebendigkeit im Dunkelton seiner ersten Meisterstücke (wie der »Kokotte«), so leuchtet dafür die Malerei des Fleisches von Händen und Gesicht und des grauweißen Halskragens schon in voller Meisterschaft. Es ist jene unbegreiflich leichte, lockere Übersetzung der Oberfläche der Dinge in das Fluidum der Farbmaterie, die kein Deutscher jemals so beherrscht hat wie Leibl in seiner Frühzeit. — Daneben wurde aus dem Wolffschen Vermächtnisse noch ein frühes Genrebild von *Knaus* gekauft (von 1864), da die Stadtverordneten-Versammlung den dringenden Wunsch aussprach, dieses würdige Stück deutscher Vergangenheit im Museum vertreten zu sehen, und dadurch das Museum in die Notwendigkeit versetzte, auf diese Geschmacksrichtung einen recht bedeutenden Teil des Geldes festzulegen. — Um die Lücken zu füllen, die in der Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Museum noch klaffen, wurden (als Geschenke) zwei Kartons von größerem Umfange erworben: eine allegorische Figur der »Kunst«, von Putten schwebend umgeben, von *M. v. Schwind*, und eine Glorifikation von Christus und Maria inmitten von Engelscharen, von *Overbeck*. Damit treten auch die Idealisten der Corneliusschen Richtung mit großen Entwürfen neben den Realisten Menzel, von dem das Museum längst den ungeheueren »Kasseler Karton« besitzt. Auch eine Landschaft des alten *Hackert*, des Freundes von Goethe, sowie ein vortreffliches Porträt desselben Hackert von *Fabre* gehören in die Reihe dieser Vervollständigungen. *Dr. P. F. Schmidt.*

Franz von Stucks großes Gemälde, »Die Familie des Künstlers«, wurde vom belgischen Staate für die Königliche Staatsgalerie in Brüssel für 60000 Mark erworben.

VEREINE

In der am 13. Januar stattgefundenen Versammlung der **Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin** sprach Herr Dr. Ed. Eyssen über das Thema »Zur Geschichte der Wandbilder im Nürnberger Großen Rathaussaal«. Dürer hat bei der Erneuerung des Großen Rathaussaales im Jahre 1521 »Visierungen« zu den Wandgemälden geliefert. Die Bilder wurden aber bekanntlich nicht von ihm selbst, sondern von einer Reihe anderer Maler ausgeführt. Unter den in Betracht kommenden Entwürfen Dürers ist sein Anteil am unmittelbarsten an der Zeichnung der Albertina zur »Verleumdung des Apelles« zu erkennen. Das ausgeführte Wandbild zeigt besonders in der Gesamtkomposition starke Veränderungen. Für das Verhältnis von Dürers Entwurf zum Wandbild und daran sich schließende Fragen darf letzteres nur mit Reserve herangezogen werden, da es im Lauf der Zeit sehr gelitten hat und mehrfach restauriert wurde. Die erste Übermalung fand bei einer durchgreifenden Restaurierung des Rathaussaales im Jahre 1613 statt. Über die Frage, wie die Verleumdung des Apelles nach ihrer Vollendung 1521 ausgesehen hat, gibt die Klingenätzung eines Kurzschwertes des 16. Jahrhunderts im Berliner Zeughaus wichtige Aufklärung. Die Ätzzeichnung ist aus nicht näher zu erörternden Gründen rund um 1530 anzusetzen und erweist sich als eine sorgfältige Wiedergabe der Zeichnung wie der Inschriften des ursprünglichen Wandbildes. Sie vermittelt daher, verglichen mit Dürers Entwurf und dem erhaltenen Wandbild, die Rekonstruktion des Freskos von 1521. Eine ausführliche Erläuterung und die daraus zu ziehenden Schlüsse müssen einer das Thema erschöpfenden Abhandlung an anderer Stelle vorbehalten bleiben. Auch für die Darstellungen von Gerechtigkeitsliebe, Edelsinn und Sittenstrenge zwischen den Fenstern der Südwand des Rathaussaales ist eine zweite Klinge im Berliner

Zeughaus von Wichtigkeit, die vom gleichen Meister und zu gleicher Zeit geätzt wurde wie die erste und vier Gerechtigkeitsdarstellungen zeigt, die in engem Zusammenhang zur Rathaussüdwand stehen. Die Gemälde der Südwand wurden ebenfalls 1613 übermalt und erneuert. Über die ursprüngliche Fassung zweier von ihnen klären zwei kolorierte Federzeichnungen der Dürerschule um 1530 im Berliner Kupferstichkabinett teilweise auf. Ferner kommen dafür einige Blätter der Kleinmeister in Betracht; so wird z. B. die Radierung der Scaevolalegende von Beham (Abb. bei Pauli, Inkunabeln) durch ihre Übereinstimmung mit der Sceavolagruppe auf der Kehrseite der erstgenannten »Verleumdungs«-Klinge auf die Rathaussüdwand zu beziehen sein. Im Verein damit gibt auch die zweite Klinge einen Anhalt für den Originaleindruck der Gerechtigkeitsbilder an der Südwand vor der Erneuerung von 1613. Es bestätigt sich, daß die Restauratoren von 1613 außer starken Veränderungen im Zeitgeschmack, da, wo die ursprüngliche Komposition unkenntlich war, neue Entwürfe einsetzten und dazu, als dem Formgefühl des 17. Jahrhunderts mehr entsprechend, die späteren, die gleichen Stoffe in veränderter Form wiedergebenden Kupferstiche von Beham, Aldegrever und besonders Penz benutzten. Sodann sprach Herr Direktor Koetschau über »Echtheitsfragen« im Anschluß an einige italienische Wachs- und Bronzefiguren des 16. und 17. Jahrhunderts. *D.*

Frankfurt a. M. Der *Städelsche Museums-Verein* versendet seinen Jahresbericht für 1910; er zählt zurzeit 110 Mitglieder. Für die systematische Ausgestaltung der Galerie ist die Erwerbung zweier wichtiger Vertreter der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung: Puvis de Chavannes' heilige Magdalena in der Wüste, eins der seltenen Staffeleibilder des Begründers der neueren Monumentalmalerei, im Jahre 1869 entstanden, und Eugène Delacroix' »Marokanische Fantasia« vom Jahre 1832. — Die Vorträge im Winterhalbjahr 1910/11, die von den Mitgliedern und Gästen rege besucht wurden, übernahmen Geheimrat Prof. Dr. Delitzsch-Berlin, Dr. Uhde-Bernays-München und Prof. Dr. Ludwig Curtius-Erlangen.

Berichtigung. In dem Referat über den Vortrag des Herrn Dr. M. J. Friedländer über Lukas Cranach (Kunstchronik Nr. 12 vom 6. Januar 1911) war zum Schlusse vom Referenten ein Gesamturteil über die Stellung Cranachs mitgeteilt, das, wie uns Herr Friedländer schreibt, durchaus nicht der von ihm vorgetragenen Meinung entspricht. Herr Friedländer legt Wert darauf, festzustellen, daß die Gruppierung der deutschen Meister, die in dem Bericht über seinen Cranach-Vortrag (S. 191) angedeutet ist, auf Mißverständnis beruht und seiner Auffassung nicht entspricht. Das einzige allgemeine Werturteil in seinem Vortrage lautete: »Cranach rückt, wenn nicht neben Dürer und Grünewald, so doch neben Altdorfer, dessen spielerische Fabulierkunst er mit bäuerischer Kraft zu überbieten scheint.«

FORSCHUNGEN

Zu Grünewald.

Die auf meinen Aufsatz in Greiners »Die Kunst unserer Heimat« IV, Nr. 5 hinweisende Notiz in Nr. 8, S. 127 dieser Zeitschrift ist unvollständig und ungenau. Deshalb sei eine kurze Berichtigung gestattet. Ich habe zunächst gegenüber mehreren neueren ungenauen Darstellungen des Standes der Grünewaldforschung betont: *sicher* ist bei Grünewald bis jetzt nur: 1. das *eine* bezeichnete Bild in Frankfurt; 2. die *eine* zweifellos echt bezeichnete Handzeichnung in Berlin (Schmid Tafel 41); 3. das Monogramm auf dem Rahmen in der Aschaffenburger Mariaschneekapelle, mit dem Datum 1519. Die Urkunde von 1517[1]) und das seit 1897 bekannte Freiburger Bild werden schon durch Kombination damit verbunden, entscheidend ist schon hier der stilkritische Befund. 4. 1514 war Grünewald urkundlich in Seligenstadt am Main. Alles andere ist stilkritische Zuschreibung, auch der Isenheimer Altar, d. h. bei Grünewald gibt es vorläufig nur *Meinungen*, aber *nicht ausgemachte Tatsachen*, was den Umfang seines Werkes betrifft. Der Schmid folgenden Mehrheitsmeinung, daß uns von Grünewald nur die wenigen, in Schmids Tafelwerk abgebildeten Bilder und Handzeichnungen erhalten seien, stelle ich auch heute die meine gegenüber, daß das nur die Schöpfungen der mittleren und späteren Zeit Grünewalds sind, daß uns außerdem aber sehr bedeutende und charakteristische Jugendwerke erhalten sind. Diese Hypothese glaube ich heute noch besser stützen zu können als früher, und zwar durch folgende Argumente: 1. Schmid hat bereits etwa zehn Jahre vor Lange die (seither allgemein als echt anerkannte) Stuppacher Madonna gesehen, aber, von seiner Grünewaldvorstellung ausgehend, nicht erkannt. Diese Vorstellung hat sich also als zu eng und hyperkritisch erwiesen. 2. Die neue Münchener Verspottung Christi bestätigt durch stilistische Übereinstimmung in allen wesentlichen Zügen die Richtigkeit meiner Zuschreibungen[2]), zumal des Darmstädter Dominikusaltars (vgl. besonders die Gefangennahme, Abb. Kunst unserer Heimat IV, 80). 3. Die neue Münchner Verspottung ist *nicht* 1503 datiert, wie Braunes Publikation[3]) und daraufhin eine ganze Reihe von Notizen in Zeitschriften[4]) und Zeitungen behaupteten. Wie ich mich bereits im März dieses Jahres (1910) vor dem Original überzeugte, war dieses Datum vielmehr eine *später aufgemalte Fälschung*, die bei der Reinigung der Tafel verschwunden ist[5]). Alle aus diesem Datum gegen die Richtigkeit meiner Zuschreibungen, für die Holbeinhypothese Schmids usw. gezogenen Folgerungen sind also hinfällig[6]). Dem Stile nach ist das Bild m. E. mehrere Jahre jünger, wie ja auch Schmid die angeblich früheste Basler Kreuzigung von »um 1500« auf »um 1505« hat herunterrücken müssen. 4. Seidlitz stimmt mir darin bei, daß eine bestimmte, von mir dem jungen Grünewald gegebene Gruppe von Handzeichnungen, die er noch beträchtlich vermehrt, aus Dürer *auszuscheiden* sei. Wer aber soll denn dieser nach Seidlitz »unbekannte« große Doppelgänger Dürers gewesen sein, der Dürer an Temperament, Ursprünglichkeit, Selbständigkeit und Frühreife überlegen war, wenn nicht Grünewald, dessen heute allgemein anerkannter Kopf einer hl. Anna des Louvre (L. 306) noch bis vor kurzem ebenfalls allgemein »Dürer« hieß?! 5. In noch weit größerem Umfange hat Röttinger wesentlich *dieselbe Denkmälergruppe* (Handzeichnungen, Holzschnitte, Stiche und Gemälde), wie ich, aus Dürer ausgeschieden[7]).

1) Monatsh. f. Kstwss. I, 537.

2) Die Attribution der Bilder in Gotha und Aschaffenburg habe ich bereits 1907 zurückgenommen.

3) Rep. f. Kstwss. Bd. 32, 501.

4) Z. B. auch Kunstchronik N. F. XXI, 239.

5) Vgl. die nach der Reinigung gemachte Aufnahme a. a. O. IV, 81.

6) Auch die Meinung Baers (Monatshefte III, 40), welcher aus diesem angeblich »sicheren, 1503 datierten Jugendwerk« glaubt schliessen zu können, das Gothaer Liebespaar sei vom Hausbuchmeister. Ein Beweis, wie sich der Datumsirrtum in der Literatur festzusetzen beginnt.

7) Allen Attributionen Röttingers an dieselbe Hand stimme ich deshalb noch nicht zu. Meine chronologischen und stilkritischen Einwendungen gegen sein m. E. zu großes Oeuvre sollen an anderer Stelle begründet werden.

Er stimmt mit mir aber auch positiv darin überein, daß hier ein *alemannischer* Meister zu erkennen sei. Hier spitzt sich die Streitfrage also schon, vereinfacht, dahin zu: Grünewald oder Wechtlin? Kann dieses Talent dritten Ranges, das Wechtlin in seinen sicheren Holzschnitten ist, diese durchweg außerordentlichen Werke gemacht haben, die mit leidenschaftlichem Eifer als »Dürer« von Manchen verteidigt werden? Außerdem irrt, was hier nur kurz angedeutet sei, Röttinger an der entscheidenden Stelle seiner ganzen Beweisführung. Wechtlins Holzschnitte der Straßburger Passion sind *nicht* von *derselben* Hand, wie der Dresdener Marienaltar (sieben Bilder in Dresden und fünf wichtige Kopien in Erlangen), sondern die *weit geringeren Kopien* danach. 6. Dazu kommen nun die neuen Koburger Zeichnungen, die *nicht*, wie jene Notiz der Kunstchronik glauben macht, *sichere* echte Dürerzeichnungen sind, sondern nur von Pauli diesem zugeschrieben werden. Sie, d. h. die Himmelfahrt der Magdalena und die Geburt, tragen dasselbe *falsche* Dürermonogramm, das in dem ganzen Streit eine so große Rolle spielt (vgl. das Frankfurter Todesblatt L. 193 und die Oxforder Federzeichnung mit dem Verlorenen Sohn und dem Weltleben der Magdalena). Weiter: die sämtlichen, von Pauli zur Stütze seiner Dürertaufe herangezogenen *angeblichen* Dürer entbehren der Beglaubigung durch echte Signatur oder Stil, diese sämtlichen, in der Tat zusammengehörigen Werke sind von mir schon 1904 (z. T. schon 1897 von Rieffel) als Grünewald erkannt worden. Endlich weisen diese Koburger Zeichnungen in Auffassung und Behandlung so schlagende Übereinstimmungen mit den Kolmarer und Stuppacher Madonnen und der Münchner Verspottung, andererseits aber auch mit den Bildern in Dresden, Darmstadt und Straßburg auf, daß meine Grünewaldauffassung auf die eingehende sachliche Nachprüfung doch wohl Anspruch haben dürfte, die ihr bisher nicht zuteil geworden ist.

F. BOCK.

Zur Datierung der Florentiner Niobiden. Nachdem Sauer (Kiel) bereits die Niobidengruppe in Florenz aus stilistischen Gründen auf ein um 300 v. Chr. geschaffenes Original zurückgeführt hat (unter »Niobe« bei Roscher), kommt jetzt Ernst Maaß (Marburg) in den soeben erschienenen »Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum usw.« in einem inhaltsreichen Aufsatz »Die Schmerzensmutter der Antike« zu einem ähnlichen Resultate auf literarisch-historischem Wege. Er weist nach, daß die Originalgruppe, von der die Florentiner und sonst verstreuten Niobiden römische Kopien sind, auf Bestellung des Königs Seleukos I Nikator für seine neugegründete Lieblingsstadt Seleukeia in Kilikien durch uns unbekannte Künstler geschaffen worden sei. Seleukeia wurde 295 v. Chr. gegründet und um diese Zeit sei sie auch von Seleukos mit diesem Wunder von Anatheon geschmückt worden. Im Jahre 38 v. Chr. ungefähr habe der römische Legat Sosius die berühmte Gruppe aus Kleinasien entführt und in dem nach ihr genanntem Tempel des Appollon Sosianus zu Rom aufgestellt. Wenn Plinius sagte, »man zweifelt, ob Skopas oder Praxiteles der Schöpfer der Gruppe gewesen sei«, so heißt dies nur, daß das kunstsinnige Publikum Roms die Frage dilettantisch erörterte, ob der Stil der Gruppe die Kennzeichen der Kunst des Skopas oder des Praxiteles aufweise. — Die neuerdings vielgenannte herrliche »Banknobide« gehört, wie bekannt ist, nicht zur Florentiner Gruppe, sondern in das griechische Cinquecento und zwar zu einer Giebelgruppe, während jedes Stück der Florentiner Gruppe auf freien Standort des Originals, auf Felsterrain weist, wo sie im Schatten der Bäume am rieselnden Quell, unter den ehrwürdigen Augen der Natur, bei Sonnenlicht und Sternenschein gestanden haben mag. Solche Anlagen sind, wofür Maaß in seiner anregenden Abhandlung Beispiele gibt, auch in religiöser Verbindung innerhalb der Antike nachweisbar. (Wir machen einstweilen auf einen demnächst in der »Zeitschrift f. bild. Kunst« erscheinenden illustrierten Aufsatz aufmerksam, in dem Prof. Sauer die Florentiner Niobiden und ihre Genossen zu einer Gesamtgruppe aufbaut.)

M.

Neue Multscherentdeckungen. Robert Stiassny (Jahrb. d. preuß. Kunsts. 27 [1906], S. 289 Anm. 1) war, soweit bekannt, einer der ersten, der den starken Zusammenhang des plastischen Stiles von Multscher mit der burgundischen Kunst erkannte. »Aus Hans Multschers Schnitzfiguren am Sterzinger Altar, die ziemlich isoliert in der oberdeutschen Plastik des 15. Jahrhunderts dastehen, scheint eine starke Anschauung französisch-burgundischer Skulptur zu sprechen.«

Neuerdings ist es nun *Carl Friedrich Leonhardt-München*[1]) gelungen, dafür den endgültigen Beweis zu erbringen, so daß wir jetzt mit Sicherheit behaupten können, der junge Multscher war auf einer Gesellenreise über das Bodenseegebiet jedenfalls auf der alten Straße nach Basel und von dort nach Dijon gewandert und hatte die berühmten Werke Claus Sluters und seiner Schule eifrig studiert. Leonhardt fand nämlich, daß das bereits vielfach diskutierte, im *Nationalmuseum zu München* befindliche *Grabsteinmodel Herzogs Ludwig des Bärtigen von Bayern-Ingolstadt* (ohne die jetzigen Restaurationen abgebildet z. B. bei Alwin Schulz, deutsches Leben im 14. und 15. Jahrhundert; Wien 1892, S. 254, Abb. 316), das sowohl in einzelnen Motiven wie in der Heraldik außerordentlich starke Einflüsse von Burgund gewahren läßt, zirka 1435 von *Hans Multscher* verfertigt wurde. Wir hätten es demnach mit der frühsten, völlig erhaltenen Arbeit dieses Künstlers zu tun.

So überraschend im ersten Momente diese Attribution erscheint, so schnell wird man sich mit ihr befreunden: die Hand Multschers ist unverkennbar an diesem Entwurfe beteiligt. Urkundlich hören wir, daß der Herzog selbst am 8. Juli 1429 Auftrag gibt, seinen Grabstein »von dem besten werckmann und Visirer, den man finden mag« hauen zu lassen. Das Modell selbst ist 1435 (?) — die letzte Ziffer allerdings unsicher — datiert; jedenfalls liegt der Entwurf nach dem Kargaltar (1433) und vor 1438, wo, wie wir aus einer weiteren Urkunde erfahren, bereits der rote Marmorblock, in dem das Denkmal ausgeführt werden sollte, in Ingolstadt eingetroffen war.

Frappant ist die fast genaue Übereinstimmung der Haltung Ludwigs des Bärtigen und des Joseph auf der Berliner Geburt Christi von 1437. Obgleich natürlich schon durch den gleichen Adorationstypus sowieso verwandte Figuren erforderlich scheinen, sind die Ähnlichkeiten in Einzelheiten wie der Anordnung der Hände doch so groß, daß unbedingt an einen zeitlichen und persönlichen Zusammenhang der beiden Werke gedacht werden muß, der vorliegt, wenn das Grabmal 1435 von Multscher geschaffen wurde, also zu einer Zeit, wo man nach Analogie des Sterzinger Altares jedenfalls schon an den Berliner Tafeln arbeitete. Die sonstigen Gründe, die für Multscher als Meister des Entwurfs sprechen, mag man bei Leonhardt nachlesen, der seine wichtigen Forschungen in dem bald erscheinenden *Münchner Jahrbuch* für bildende Kunst veröffentlichen wird.

Nur auf ein Motiv, das, wie ich glaube, besonders eindringlich auf Burgund hinweist und das sich auch auf

1) Laut Vortrag am 20. Januar 1911 im Verbande Münchner Kunsthistoriker.

unserem Grabmalentwurfe zeigt, möchte ich aufmerksam machen, auf das ikonographisch noch ungeklärte Motiv des am ganzen Körper gefiederten Engels. Es ist dieses nämlich zum ersten Male, wie mir Herr Prof. Sauer-Freiburg gütigst mitteilt, bei Claus Sluter in Dijon zu finden und kommt des weiteren so selten vor, daß es Multscher wohl selbst in Dijon gesehen haben muß. Später finden wir es selbständig einzig und allein beim Meister E. S., was bei einem Künstler des Bodensees, der so reiche Handelsbeziehungen zu Burgund aufweist, nicht wundernehmen dürfte. Alle anderen mir bekannten Fälle, wie bei Niclaus von Leyden (Vgl. Studien z. deutsch. Kunstgesch. Heft 131, Tafel V); Herlin, Riemenschneider, Veit Stoß u. a. m., scheinen dagegen von den Kupferstichen des E. S. abgeleitet zu sein.

Die zweite Entdeckung Leonhardts betrifft *zwei tuchhaltende Engel*, die einst dem *Sterzinger Altare* angehörten und sich soeben — worauf ihn Herr Dr. Heinz Braune-München aufmerksam machte — in Sterzinger Privatbesitz befinden. Dieselben schließen sich rechts und links an die bereits vorhandenen tuchhaltenden Engel an und hüllen so die Madonna in ähnlicher Weise ein, wie es nach Ph. M. Halms Darlegungen (vgl. Monatsh. f. Kunstw. 1910, S. 97 ff.) beim Kargaltar der Fall gewesen sein muß. Durch diesen glücklichen Fund wird die etwas abenteuerliche »Rekonstruktion« Stadlers nicht nur in mancher Hinsicht rektifiziert, sondern zum größten Teile sogar umgeworfen werden. Leonhardt hat darüber seine Forschungen noch nicht völlig abgeschlossen, doch dürfte ihr Resultat, soweit ich es kenne, überzeugen. —

Im Anschluß an meinen Aufsatz über drei neue Gemälde von Multscher (vgl. Monatsh. f. Kunstw. 1910, S. 491 ff.) möchte ich noch nachträglich bemerken, daß bereits Konrad Lange an entlegener Stelle (vgl. Repertor. f. Kunstw. 1907, S. 424) kurz in einer Anmerkung auf die Wolfegger Bilder und ihre Beziehung zu Multscher aufmerksam machte. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn Dr. Julius Baum-Stuttgart. *H. Th. B.*

VERMISCHTES

Projekt eines kolossalen Wandgemäldes von Max Klinger. In dem industriereichen Chemnitz hat sich in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren in großen Denkmalanlagen, in dem Museums- und Rathausneubau und in der Bildung moderner privater Kunstsammlungen eine sehr lebhafte Kunstpflege betätigt. Jetzt soll durch die hochherzige Stiftung des Geh. Kommerzienrates Hermann Vogel daselbst der Sitzungssaal des neuen, von dem Stadtbaurat Möbius erbauten Rathauses den großartigen Schmuck eines Kolossalwandgemäldes und zwar von der Hand Max Klingers erhalten. Dieses neue monumentale Werk ist aber zurzeit noch nicht so weit gediehen, wie einige Zeitungen irrtümlich berichten. Tatsache ist nur, daß das Thema des über 3 Meter hohen und ca. 13 Meter langen zusammenhängenden Wandbildes eine Verherrlichung der »Arbeit« sein wird, wozu der Künstler Entwurf und einzelne Skizzen gemacht hat. Wir werden über diese Schöpfung dann ausführlich berichten, wenn es an der Zeit ist.

Der kürzlich verstorbene Maler Professor **Aloys Erdtelt** hat durch testamentarische Verfügung seine sämtlichen hinterlassenen Bilder einschließlich des weiteren künstlerischen Nachlasses der Stadt München für die beabsichtigte städtische Galerie vermacht.

Wien. Bilderschmuck im neuen Hofburgtrakte. Für die großen Repräsentationsräume im neuen Hofburgtrakte gegenüber dem Kunsthistorischen Hofmuseum, der im baulichen Teile bald beendigt sein wird und in dem, wie wir bereits gemeldet haben, die Estensischen Sammlungen und die Aquarellsammlung des Hofmuseums ihre Aufstellung finden werden, hat der Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand d'Este eine Reihe von Kolossalgemälden bestellt, welche Stoffe aus der österreichischen Geschichte, namentlich aber aus der Geschichte des kaiserlichen Heeres behandeln. Einige sind schon fertig, so die »Schlacht bei Kolin« von Julius Blaas und eine Episode aus der Reiterschlacht bei St. Gotthard an der Raab (1664) von Ludwig Koch. (Eine Anzahl von Studien zum letztgenannten Bilde hat die Albertina angekauft.) Ferner wurde bei Professor Jungwirth ein Kolossalgemälde, der Überfall bei Höchstädt, bei Max von Posch der »Einzug Leopolds I. in das von der Türkenbelagerung befreite Wien (1683)«, auch bei Ajdukiewicz ein Bild bestellt. Das größte der Bilder, ein Triptychon, das bei Eichhorn bestellt wurde, stellt die Geschichte des Protestantenaufstandes unter Ferdinand II. und seine Unterwerfung dar. *O. P.*

Vincent van Goghs noch unedierte Briefe an seinen Bruder Theodore werden, wie aus einem Brief von Frau J. Cohen Gosschalk Bonger an die Herausgeber des *Burlington Magazine* hervorgeht, demnächst in Holland und Deutschland erscheinen. Ebenso will Mr. Emile Bernard die in seinem Besitz befindlichen van Gogh-Briefe publizieren. Wir werden besonders durch die Briefe an Theodore wichtiges autobiographisches Material über van Goghs Leben vor seiner Künstlerlaufbahn bekommen, da er als Lehrer und Kunsthändler gewirkt hat. Als Bekenntnisse eines Genies sind sie gewiß von größtem Interesse. *D.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 17. 24. Februar 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

WANN IST PAOLO VERONESE GEBOREN?

Beinahe alle neueren Nachschlagebücher und Galeriekataloge geben 1528 als Geburtsjahr Veroneses an. Nun hat aber vor mehr als 12 Jahren der rühmlich bekannte Direktor des Veroneser Archivs Giuseppe Biadego 1528 als Geburtsjahr in Zweifel gezogen und für wahrscheinlich erklärt, daß der Künstler erst 1530 geboren ist[1]). Die Angelegenheit ist wichtig genug, um nochmals besprochen zu werden; für eine historische Wissenschaft ist ja überhaupt kein Datum belanglos, in diesem besonderen Falle ist aber noch dazu die Frage, ob 1528 oder 1530 als Geburtsjahr anzusehen ist, von großer Bedeutung für die Chronologie der Jugendwerke des Künstlers, über die wir noch ganz im Unklaren sind.

Ridolfi gibt zu Anfang seiner Biographie an, Paolo sei 1532 geboren, um zum Schlusse zu sagen, der Künstler sei 1588 im Alter von 58 Jahren gestorben, was 1530 als Geburtsjahr ergibt[2]). Zannandreis nennt 1527, ohne einen Beleg für diese Angabe zu zitieren[3]), Bernasconi[4]) und Pietro Caliari[5]) 1528. Dieser, der Biograph seines großen Vorfahren, teilte zur Bekräftigung seiner Aussage die Anagrafe von 1529 mit, nach der Paolo, der Sohn des in der contrada di S. Paolo zu Verona wohnhaften Steinmetzen Gabriele di Piero, der ganz sicher der Vater des Künstlers ist, ein Jahr alt ist Man möchte meinen, damit sei die Angelegenheit erledigt, Paolo sei 1528 geboren.

Nun macht aber Biadego darauf aufmerksam, daß die späteren Anagrafe der Angabe derjenigen von 1529 widersprechen. Nach den Anagrafe von 1541 und 1545 wäre Paolo 1531 geboren, nach denen von 1555 wiederum 1528, nach denen von 1553 und 1557 aber erst 1533. Hinzukommen die Angaben Ridolfis, der, wie gesagt, einmal 1530, einmal 1532 als Geburtsjahr nennt und schließlich eine Inschrift, die sich an der von Camillo Bozzetti geschaffenen Büste Paolos, die die Hinterbliebenen, der Bruder Bendetto und die Söhne Carlo und Gabriele, über dem Grab des Künstlers in S. Sebastiano zu Venedig aufstellen ließen, befand und nach Palfero (Io. Georgius Palferus, Memorabilia venetiarum monumenta, Ms. Venedig, Bibl. Marciana) folgendermaßen lautete: Paulo Caliari effigies aetatis suae anno 58. Dieser Inschrift endlich, die nach Cicognas und Biadegos Interpretation, da Paolo 1588 gestorben ist, für 1530 als Geburtsjahr spricht, steht wiederum der Eintrag im Necrologio sanitario entgegen, welcher sagt: 1588, 19 aprile (bei Biadego irrtümlich agosto) mis. Paolo Veronese pittor de anni 60 da punta e febre giorni 8 a S. Samuele. Also wieder ein Argument für 1528.

Was nun die Angaben der Anagrafe anbelangt, so wird jeder zunächst der von 1529, die Paolo einjährig nennt, den späteren Angaben gegenüber den Vorzug geben. Denn es ist immerhin denkbar, daß sich 1541, 1545, 1553 und 1557 die Eltern Paolos über das Alter ihres Kindes im Unklaren waren, nicht recht denkbar aber, daß sie sich 1529 einredeten, sie hätten bereits einen Sohn Paolo, der tatsächlich erst 1—3 Jahre später geboren wurde. Das sieht auch Biadego ein und um die unbequeme Angabe der Anagrafe von 1529 loszuwerden, — die aber von denen von 1555 bestätigt wird —, stellt er die Hypothese oder vielmehr die drei Hypothesen auf: Erstens, der 1529 einjährige Paolo ist 1529 oder bald darauf gestorben; zweitens dem Steinmetz Gabriele schenkte seine Frau Caterina bald nach dem Tode jenes Kindes ein anderes Kind männlichen Geschlechtes; drittens dieser erhielt den Namen des verstorbenen Bruders Paolo und wurde der berühmte Künstler.

Diese Vermutungen gehören gewiß nicht in das Reich des absolut Unwahrscheinlichen; aber sie sind und bleiben pure Hypothesen und Hypothesen haben keine Beweiskraft.

Daß aber nun die Angaben der späteren Anagrafe nicht mit denen von 1529 harmonieren, ist keineswegs etwas Außergewöhnliches, was Biadego sicherlich weiß, aber im Eifer übersehen zu haben scheint. Man kann sogar ohne zu übertreiben behaupten, daß Widersprüche in den Anagrafe geradezu die Regel sind. So wäre Paolos Vater Gabriele nach den Anagrafe von 1502 und 1514 im Jahre 1497 geboren, nach denen von 1517 im Jahre 1488, nach denen von 1529 im Jahre 1504, nach denen von 1541 im Jahre 1496. Bei Paolos Mutter Caterina ergeben sich aus den Anagrafe 1500, 1499, 1497, 1510 als Jahre der Geburt. Und ebenso stimmen die Altersangaben bei den Geschwistern des Künstlers nicht.

Die späteren Anagrafe sind also nicht imstande, die Angabe von 1529, die ihrer Natur nach, wie oben ausgeführt, die glaubwürdigste ist, nichtig zu machen; was Biadego für die späteren Anagrafe und gegen die von 1529 sonst noch anführte, war rein hypothetischen Charakters. Die Angabe der Anagrafe von 1529 bleibt also als gewichtiges Argument für 1528 als Geburtsjahr bestehen.

Als Gegenargument von scheinbar großer Stärke bleibt nun die genannte Inschrift an der Büste in S. Sebastiano, der aber wiederum der Eintrag im Necrologio entgegensteht, laut dem Paolo am 19. April 1588 im Alter von 60 Jahren starb. Biadego hält die Inschrift der Büste für die bessere Quelle, da sie ja von den Hinterbliebenen gestiftet wurde, die doch gewiß das Alter des Vaters und Bruders kannten, während dem »Umile compilatore del necrologio« wohl leicht ein Irrtum hätte passieren können.

1) G. Biadego in Atti del Istituto Veneto, Serie 7, Band X, p. 99ff.

2) C. Ridolfi, Le Maraviglie. Ed. 2. II., p. 5 u. 80.

3) Zannandreis, Le vite dei pittori etc. veronesi. p. 161.

4) Bernasconi, Pittura italiana etc. p. 322.

5) P. Caliari, Paolo Veronese, p. 9.

Wie soll man sich eigentlich diesen umile compilatore bei der Arbeit vorstellen? Der Mann sitzt auf seinem Bureau, hört, daß Veronese gestorben ist und macht nun nach Gutdünken seinen Eintrag in das Register? Die den Tod Paolos betreffenden und ähnliche Vermerke in den Büchern des venezianischen Gesundheitsamtes klingen ganz und gar nicht wie freie Erfindungen eines Beamten, sondern höchst exakt. Nicht nur das Alter des Verstorbenen, auch Art und Länge der Krankheit, die das Ende herbeigeführt hatte, sind vermerkt. Es ist doch kaum zweifelhaft, daß diese Angaben auf niemand anderen als auf die Angehörigen des Toten, die offenbar die Meldung auf dem Uffizio sanitario zu machen hatten, zurückgehen, also in unserem Falle auf die Persönlichkeiten, die die Büste in S. Sebastiano aufstellen ließen, auf den Bruder und die Söhne Paolos.

Doch die scheinbare Diskrepanz von Inschrift und Aussage des Necrologio läßt sich, glaube ich, ganz leicht ins Reine bringen. Haben Cicogna und Biadego nicht in die Inschrift etwas hineininterpretiert, was sie gar nicht enthält? Sie ist formuliert, wie hundert Porträtinschriften: Paulo Caliari effigies aetatis suae anno 58. Das heißt weiter nichts als Abbild des Paolo Caliari im Alter von 58 Jahren. — Die eigentliche Grabschrift aber lautet: Plo Caliari Veronensi Pictori celebri Benedictus frater et filii pientissimi et sibi posterisque faciendum curarunt. Decessit XIV. Kal. Maij anno Dni 1588. Wenn die Hinterbliebenen am Grabe Paolos das von ihm erreichte Alter wirklich hätten angeben wollen, würden sie gewiß die Jahresanzahl der eigentlichen Grabinschrift, hinter dem decessit, wie das üblich ist, eingefügt haben. Mit anderen Worten: die Inschrift auf der Büste steht gar nicht in Beziehung zu der Grabinschrift, sie sagt nichts über das Alter des Dargestellten zur Zeit seines Todes aus, sondern nur über sein Alter zur Zeit der Entstehung der Büste, die zu Lebzeiten Paolos — also 1586 geschaffen wurde — und dann später von den Erben zu dem Schmuck des Grabes verwandt wurde.

Nun bleibt noch Ridolfi als letzter Hauptzeuge gegen 1528 übrig. Zeugen, die sich selbst widersprechen — wie gesagt, nennt Ridolfi zuerst 1532 als Geburtsjahr, später läßt er Paolo 1588 achtundfünfzigjährig sterben — gelten billigerweise für unzuverlässig. Auch sonst irrt ja Ridolfi nicht selten bei Daten, bei Tintoretto gibt er 1512 statt 1519 als Geburtsjahr an, bei dem Neffen Paolos Alvise dal Friso 1611 statt 1609 als Todesjahr an und so fort. Ich nehme an, daß Ridolfi Angaben über das Alter Paolos bei seinem Tode auf nichts anderem als auf der Inschrift der Büste in S. Sebastiano fußen, daß also Ridolfi bei deren irrtümlichen Interpretation Cicogna und Biadego vorausging. Damit scheint mir alles, was Biadego gegen 1528 als Geburtsjahr Paolos vorbrachte, widerlegt zu sein.

Es sei schließlich noch bemerkt, daß auch die frühesten festen Daten aus Paolos künstlerischer Laufbahn für 1528 und gegen 1530 oder gar ein noch späteres Geburtsjahr sprechen. Das Freskofragment aus Villa Soranza, eine allegorische weibliche Figur im Seminario zu Venedig, trägt die Jahreszahl 1551. Das Altarbild, die Versuchung des hl. Antonius, das Paolo im Auftrage des Kardinal Ercole Gonzaga für den Dom von Mantua (jetzt im Museum zu Caën) malte, ist urkundlich im Frühjahr 1552 in Auftrag gegeben und war im März des folgenden Jahres bereits vollendet. Aufträge seitens so großer Herren, eines venezianischen Patriziers und eines Kardinals aus fürstlichem Hause, setzen ein gewisses Können voraus, das Paolo 1551 bezw. 1552 also bereits besessen haben muß, was uns weiter darin bestärkt — eine Differenz von zwei Jahren bedeutet ja in der Jugend viel — 1528 und nicht 1530 für das Geburtsjahr des Künstlers anzusehen.

Endlich haben wir uns noch mit einem Passus des Aufsatzes Biadegos zu beschäftigen, den wir bisher unberücksichtigt ließen, da er nicht streng zur Frage das Geburtsjahrs Paolos gehört. Schon Pietro Caliari hatte mitgeteilt, daß die Anagrafe der contrada di S. Cecilia in Verona von 1541 im Hause des Malers Antonio Badile »Paulus eius discipulus seu garzonus« 14 Jahre alt nennt und hatte diesen mit Paolo Caliari identifiziert, der nach Ridolfi bei Badile lernte, was der Stil der Jugendwerke bestätigt. Biadego wendet sich nun energisch gegen diese Identifikation. Sein Hauptargument ist, daß Paolo in den Anagrafe von S. Paolo des gleichen Jahres im Hause seines Vaters genannt wird. Biadego hält die zweifache Registrierung ein und derselben Persönlichkeit in zwei verschiedenen Pfarreien für ausgeschlossen.

Auf den Umstand, daß die Anagrafe von S. Paolo am 6. April, die von S. Cecilia am 2. Mai aufgestellt sind, darf man wohl kein zu großes Gewicht legen. Immerhin wäre es möglich, daß die Übersiedelung Paolos aus dem Elternhause zu Badile gerade innerhalb dieser Zwischenzeit erfolgt ist. Aber ist wirklich die doppelte Registrierung ausgeschlossen? Kleine Versehen sollen selbst in Italien vorkommen. Pazienza. — Am 14. Januar 1555 gab Vincenzo Zeno dem Steueramt in Venedig an, daß Paolo Veronese in einem seiner Häuser bei SS. Apostoli wohne[1]; am 23. Juni 1555 wird Paulo gelegentlich des Accordo das Hochaltarbild für Montagnana betreffend als wohnhaft in Venedig bezeichnet; am 10. November dieses Jahres datiert Paolo die Sakristeidecke von S. Sebastiano in Venedig und am 1. Dezember schließt er für die Decke der Kirche den Vertrag ab. Wenn nicht alles trügt, hat also Paolo das ganze Jahr 1555 hindurch in Venedig gewohnt und dennoch führen ihn die Anagrafe von S. Paolo in Verona von 1555 im Hause seines Vater auf. Wer 1555 irrt, kann auch 1541 geirrt haben. Demnach halte ich, daß der 1541 bei Badile genannte Paulus discipulus mit Veronese identisch ist, nicht für ausgeschlossen. *HADELN.*

1) Ital. Forschungen herausgeg. vom kunsthistor. Institut in Florenz, Band IV, p. 145.

NEKROLOGE

o **Düsseldorf.** Am 10. Februar starb im Alter von 82 Jahren der Landschaftsmaler **Morten Müller.** Ein geborener Norweger, kam er schon früh an die Düsseldorfer Akademie, als Mitglied jener skandinavischen Künstlerkolonie, die sich nach dem Vorgange Tidemands in den vierziger und fünfziger Jahren in Deutschland niederließ. Müller war Schüler Hans Gudes und ist in seiner Stoffwahl dem Vorbilde des Lehrers treu geblieben.

In **London** ist der Maler **John Mac Whirter** im 71. Lebensjahr gestorben, der bereits als Knabe von vierzehn Jahren in der Kgl. Schottischen Akademie ausstellte. Am bekanntesten sind des Künstlers liebenswürdige aquarellierte Landschaften, die dem englischen Publikumsgeschmack entsprechen. Seine Tiroler Bergwiese mit dem blumenpflückenden Mädchen, in der Tate Gallery, ist eins der beliebtesten Bilder dieser Sammlung.

In dem verstorbenen Direktor der Kgl. Kunstschule, Prof. **Viktor Paul Mohn,** verliert der Senat der Berliner Akademie der Künste sein langjähriges Mitglied. Die letzte größere Arbeit des Künstlers, der am 17. November 1842 zu Meißen geboren war, waren die im Auftrage der preußischen Lnndeskunstkommission geschaffenen Wandgemälde für die Kirche in Bornim.

+ **München.** Am 12. Februar starb hier der Maler **Richard Ebner.**

PERSONALIEN

Der **Verein für deutsches Kunstgewerbe in Berlin** hat die Wahl seines Vorstandes für die nächsten zwei Jahre vorgenommen. Zum Vorsitzenden wurde wieder Geh. Regierungsrat Dr.-Ing. Hermann Muthesius gewählt, zum ersten Stellvertreter Direktor Dr. Peter Jessen, zum zweiten Stellvertreter Fabrikbesitzer P. Johannes Müller. Zum Schriftführer wurde Hugo Lewy, Direktor der Aktiengesellschaft vorm. Gladenbeck, zu seinem Stellvertreter Stadtbaurat Kiehl und Glasmaler Gottfried Heinersdorff ausersehen. Schatzmeister ist F. Günther.

Die Mitglieder der **Berliner Akademie, Sektion für die bildenden Künste,** haben die Wahl neuer ordentlicher Mitglieder vorgenommen. Drei Künstler wurden neu berufen, der Bildhauer Prof. *Walter Schott* und die Maler Prof. *Franz von Stuck in München* und Prof. *Karl Bantzer in Dresden.*

Hugo Licht, der Schöpfer des Leipziger Rathauses und anderer Leipziger Bauten, Mitglied der Berliner Akademie der Künste und Verfasser einer Reihe großer architektonischer Werke, vollendete am 21. Februar sein siebzigstes Lebensjahr.

An der **Architekturabteilung der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg** ist eine neue etatsmäßige Pofessur für Formenlehre der Renaissance begründet worden. Professor **Klingholz** wurde dafür aus Hannover an das Berliner Polytechnikum berufen. Damit erhält die Abteilung für Architektur die elfte etatsmäßige Professur.

WETTBEWERBE

+ Bei dem **Preisausschreiben** zur Erlangung von Entwürfen für den **Kurhausneubau in Karlsbad** erhielten einen ersten Preis: Friedr. von Thiersch-München, einen zweiten Emanuel von Seidl-München und Architekt Birkenholz ebenda. Dritte Preise erhielten die Architekten Artur Streit-Teplitz und Berchtold und Herberger-München.

Berlin. Im **Wettbewerb** zur Ausschmückung des **Rüdesheimer Platzes** in Wilmersdorf hat das Preisgericht nach langer Beratung die Entscheidung gefällt: Der erste Preis (3000 M.) wurde einem Entwurfe zuerkannt, die Architekten Heinrich Berg und H. v. Hoven, beide in Frankfurt a. M., eingereicht hatten. Den zweiten Preis (2000 M.) erhielt der städtische Gartenarchitekt Alfred Hensel in Schöneberg, den dritten Preis (1000 M.) Architekt Paul Jatzow in Schöneberg. Außerdem hat die Jury der Direktion der Terrain-Gesellschaft Berlin-Südwesten fünf Entwürfe zum Ankauf empfohlen. Im ganzen waren 305 Entwürfe eingegangen.

+ Zur Erlangung von Entwürfen für eine **Kirche in Sablon** bei Metz wurde vom dortigen Bürgermeisteramt ein **Wettbewerb** für in Deutschland ansässige Architekten ausgeschrieben. Termin: 15. Mai 1911. Die Kosten sind mit 400000 Mark veranschlagt. Als Stil wird Gotik des 13. Jahrhunderts gefordert. Die Preise betragen 3000, 2000 und 1500 Mark; auch sind 1500 Mark zum Ankauf von drei nicht mit Preisen ausgezeichneten Entwürfen vorgesehen.

+ **München.** Das bayr. Verkehrsministerium hat zu **Preisrichtern** für die Ideenkonkurrenz um das neue **Verkehrsmuseum in Nürnberg** die Münchener Architekten Professoren Gabriel von Seidl und Karl Hocheder und als Stellvertreter Emanuel von Seidl und Theodor Fischer ernannt.

AUSGRABUNGEN

Die Ausgrabungen der Amerikaner in der Oase Kharga. Eine Expedition nach der größten und südlichsten der in der libyschen Wüste gelegenen Oasen, nach der Oase Kharga, der Oasis Magna der Alten, bietet heutzutage keine Schwierigkeiten mehr; denn von der Station »Kharga Junction« der oberägyptischen Bahn zwischen Beliâne und Nag-Hamadi gehen wöchentlich zwei Eisenbahnzüge nach der ungefähr 180 km entfernten westlichen Oase. Diese Bequemlichkeit tut aber den großen Verdiensten der amerikanischen Expedition nach dem Tempel von Hibis keinen Abbruch. Ein ausführlicher, mit prächtigen Photographien geschmückter Bericht über diese von dem Metropolitan-Museum of Art in New York ausgesandte archäologische Expedition liegt im Oktober-Bulletin dieses großen Museums vor. Wir entnehmen daraus folgendes: der Tempel ist zum größten Teil in der Regierung des großen Darius im Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. erbaut. Die Amerikaner haben die archäologische Aufklärung dieses Tempels aus dem Grunde unternommen, weil er als das einzige gut erhaltene Architekturdenkmal der Periode zwischen dem Niedergang des thebanischen Königreiches und der Eroberung durch Alexander den Großen von größter Wichtigkeit ist. Der Service des Antiquités d'Egypte hat die Bedeutung der amerikanischen Unternehmung auch sofort anerkannt und sich die Aufgabe gestellt, den Tempel für Rechnung der ägyptischen Regierung gleichzeitig mit der Aufklärung des Tempelgebietes zu konsolidieren und zu restaurieren. Das Mitglied der amerikanischen Expedition N. de G. Davies hat nochmals die schon früher publizierten Tempelinschriften verglichen und noch nicht publizierte neu aufgenommen. Es wird weiter eine vollständige photographische Aufnahme sämtlicher Reliefs und Inschriften hergestellt werden. Auch die sämtlichen griechischen Dekrete, kürzere Inschriften und Graffiti, die zum großen Teil neu gefunden sind, werden zur baldigen Publikation vorbereitet. Daß nicht versäumt wurde, Pläne und Architekturen aufzunehmen, ist bei dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit, mit der die Expedition vorging, selbstverständlich.

Die Arbeiten in der Oase begannen am 1. Dezember des Jahres 1909. Da ein Teil des Tempelgebietes schon überbaut war und landwirtschaftlicher Betrieb darauf stattfand, mußten langwierige Verhandlungen mit den Grundbesitzern geführt werden, die aber zu einem guten Ende führten, da die Amerikaner mit dem von dem Tempel weggefahrenen Schutt und Erde einen kleinen Salzsee ausfüllten und dadurch neues landwirtschaftliches Gebiet für die Einwohner gewannen. Eine kleine Eisenbahn wurde den Ausgräbern ebenfalls zur Verfügung gestellt.

Die Arbeit begann an dem Portal des Darius und ging nach Westen weiter. Sofort stieß man auf Blöcke, die vom Tempel herrührten und die in größerer oder geringerer Tiefe im Boden und Flugsand lagen. Der Portikus des Nectanebo wurde zuerst aufgeräumt. Teile der Mauern seiner Nord- und Südseite hatte man immer sehen können. Im Laufe der Ausgrabungen kamen aber alle Säulen und sonstige Architekturteile zum Vorschein, die zu beiden Seiten sich erhoben hatten. Sie lagen gerade, wie sie gefallen waren, so daß eine Rekonstruktion des Aufbaues leicht und definitiv gemacht werden konnte. Heruntergefallene Blöcke fanden sich dann in größerer Anzahl, als man durch den großen östlichen Torweg des Tempels weiterschritt; namentlich in der gewaltigen Hypostylhalle lag, nachdem der Sand entfernt war, eine ungeheure Masse von Steinen im größten Durcheinander, welche die Halle in einer Höhe von mehreren Metern über dem Boden füllten. Dies waren die Säulentrommeln und Kapitelle von

sechs umgestürzten Säulen und die Architrave und Deckplatten, die von ihnen gestützt waren. Die Säulen konnten zum Teil aufgerichtet werden, aber die Deckplatten waren so gebrochen, daß eine Wiedereinsetzung in ihre ursprüngliche Lage nicht mehr möglich war. — Gleichzeitig wurden Ausgrabungen außerhalb des Hypostyls fortgesetzt; als man im Norden und Süden des Tempels den Flugsand und die Trümmer wegräumte, fand man zwei Seitenöffnungen in die Opferhalle, durch welche die Kammern auf der Rückseite des Tempels betreten werden konnten. Im Norden der Tempelarea wurden über 1000 qm Terrain bis zu der Tiefe von zwei bis drei Metern entfernt und Sondierungsschächte bis zu dem gewachsenen Felsen durchgeführt. Im Westen kam man nicht weiter als zehn Meter von der Tempelmauer Entfernung; im Süden dagegen, wo die kultivierten Felder nicht so weit heranreichten, konnte ein Gebiet von 3000 qm ausgeräumt werden. Diese Arbeiten wurden bis zum Mai fortgesetzt. Gleichzeitig wurde die Konsolidation und Restaurierung des Tempels von dem ägyptischen Regierungsingenieur Emil Baraize durchgeführt. In den niederen Lagen mußten die von dem Moder und den Salzen des Bodens zerfressenen Steine durch Mauerwerk erneuert werden. Ein großer Teil der umgefallenen Bauteile konnten wieder an ihre ursprüngliche Stelle gebracht werden; in dem Hypostylsaal wurden zwei von den sechs gefallenen Säulen gänzlich wieder aufgerichtet, in der Opferhalle Teile der Mauer und Säulen. Ein großer Teil der Westmauer des Tempels wurde von Grund auf bis zu seiner ursprünglichen Höhe wiederhergestellt, wobei die fehlenden Blöcke durch Backsteinwerk ersetzt wurden. Die Restaurierung wird in diesem Jahre zusammen mit der weiteren Ausgrabung, welche im Dezember begonnen hat, fortgesetzt.

Die Aufklärung und Wiederherstellung des Tempels von Hibis hat eine neue Auffassung des Planes und der Dekoration erschlossen; außerdem wurden interessante Reliefs von bisher unter dem Schutt begrabenen Wänden zutage gefördert, darunter zeigt eines den Darius in einem Boot, wie er Papyrusblüten für den Min sammelt; ein anderes Relief zeigt den Gott Sutekh, den Hauptgott der Oase, wie er die Schlange des Übels erschlägt. In den Ruinen des Portikus des Nectanebo wurden außer vollständigen Säulen auch ein höchst sorgfältig ausgeführtes Papyrusblütenkapitell in vortrefflicher Erhaltung gefunden, dessen Farben fast intakt sind. Das Kapitell gehörte wahrscheinlich zu einer der vier Säulen der fast gänzlich zerstörten östlichen Fassade.

Für die Geschichte des Tempels haben die Ausgrabungen manches Interessante ergeben. Das Fragment einer Schüssel aus dunkelblauem Schiefer, die zu den Tempelgeräten gehörte und in der Regierungszeit des Pharao Apries (588—569 v. Chr.) geweiht worden ist, zeigt, daß der Tempel schon in der saitischen Zeit existierte. Zwei Bauperioden konnten in dem jetzt stehenden Tempel erkannt werden, eine frühere aus der Regierungszeit des Nectanebo und Umbauten und Anbauten in der ptolemäischen Zeit. In der Regierung des Ptolemäus II. Philadelphos (285—247 v. Chr.) ist nach einer griechischen Inschrift eine Steinmauer um den ganzen Tempel gezogen worden; nur die Ostfassade blieb frei. Teile dieser Mauer oder in der Nähe befindliche Bauten trugen Reliefs aus der Zeit des Ptolemäus III. Euergetes und eines späteren Ptolemäers und dessen Gattin Kleopatra. Die ganze Stätte blühte zweifellos durch die ganze ptolemäische Periode bis in die ersten Jahrhunderte der Römerzeit hinein, in der ein gewisser Hermias einen neuen Hallenboden legen und ein gewisser Heraklios das damals beschädigte Dach der Hypostylhalle durch Aufbauten stützen ließ. Der Verfall begann im 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr. Nachdem die Stätte aufgehört hatte ein heidnisches Heiligtum zu sein, wurden Wohngebäude gegen die Außenmauern angelehnt, aber auch mitten unter den Säulen der Hypostylhalle errichtet. Am nordöstlichen Ende stand dann eine kleine christliche Kirche, die bis zu der arabischen Eroberung benützt wurde. Koptische Graffiti in den Gräbern der Nekropole el Baguat und auf den Felsen des nahen Gebel-et-Ter lassen dies erkennen. Unter den letzteren ist ein Gebet eines Severus, Sohn des Pagarchen von Hibis, aus dem 8. Jahrhundert n. Chr. zu erwähnen. *M.*

AUSSTELLUNGEN

o **Düsseldorf.** Die Vorbereitungen für die diesjährige **Große Kunstausstellung** sind in vollem Gange. Der erste große Saal des Kunstpalastes ist der Gedächtnisausstellung des Altmeisters Andreas Achenbach vorbehalten, die mit besonderer Sorgfalt, u. a. von Professor Oeder, vorbereitet wird. Daran schließen sich die Düsseldorfer Gruppen an, deren jede ihre eigene Jury hat. Auch der Sonderbund wird sich diesmal an der gemeinsamen Veranstaltung beteiligen. Von auswärtigen Künstlern wird u. a. Artur Kampf mit einer Sonderausstellung vertreten sein. Ferner hat die Berliner Sezession ihre Beteiligung zugesichert.

o **Elberfeld.** Im städtischen Museum wurden neu ausgestellt: Skulpturen von Karl Albiker (Florenz-Karlsruhe), Gemälde von Hans Brühlmann (Stuttgart), Emil Nolde (Berlin), Georges d'Espagnat (Paris).

Wien. Bei **Miethke** ist eine kleine Kollektion von Bildern von Corot, Delacroix und Courbet zu sehen, meist Bilder und Studien kleineren und kleinsten Formates, für Wien, wo man so wenig von fremder Kunst zu sehen bekommt, immerhin von großem Interesse, um eine Idee vom Schaffen dieser Meister zu geben. Besonders beachtenswert und auch an Zahl die größte ist die Kollektion von Delacroix, in der eine Ölskizze zum Gemetzel von Chios, ein inniger »hl. Sebastian, der von zwei Frauen gepflegt wird«, eine überaus flotte »Gefangennahme Weislingens« und ein herrlich gemalter Korb mit Astern genannt seien. Kunsthistorisch interessant ist eine Kopie einer Sauhatz von Rubens; man sieht hier so recht deutlich die Wurzeln seines Schaffens.

Während wir bei diesen frühen Franzosen bereits auf klassischem Boden stehen (wie schnell wird aus dem Revolutionär von gestern der Klassiker von heute!), befinden wir uns im **Hagenbund**, der seine Räume einer Gruppe von jungen Künstlern geliehen hat, mitten im aufregendsten heutigen Leben. Die jüngsten Wiener Maler stellen sich hier abermals dem Publikum vor (einige von ihnen kannte man schon aus der »Kunstschau«.) Es ist ohne Zweifel eine der interessantesten Ausstellungen, die man seit langem in Wien gesehen hat, denn es ist eine Ausstellung, die Verheißungen für die Zukunft ausspricht. Es sind meist Maler, die nicht von der Malerakademie ausgegangen sind, sondern ihre Ausbildung unter Kolo Moser, Hofmann und Roller an der Spezialschule der Kunstgewerbeschule erhalten haben. Man denke nun nicht etwa, daß es »ornamental-dekorative« Maler geworden seien (mit einer Ausnahme vielleicht, und das ist der beängstigend raffinierte und routinierte Lang). Die meisten von ihnen gehen die Wege, die die modernen Franzosen, Cézanne, van Gogh, Gauguin gewiesen haben. Besonders auffällig ist dies bei Eckert, Faistauer und Kolig. Und doch haben die beiden letztgenannten wieder große Bilder, Versuche zu monumentaler Malerei, ausgestellt, die über diese Vorbilder hinausgehen und Eigenes bieten. Besonders sei auf eine Anbetung der Hirten von Faistauer hingewiesen,

mit ihrem brausenden Zug nach oben, überzeugend in ihrer neuen Auffassung und ergreifend zugleich. Daß der Kunsthistoriker Anklänge an die späte venezianische Malerei entdeckt, tut nichts zur Sache. Sehr geschlossen und reif wirken die beiden Zimmer von Sebastian Izepp, mit Schnee- und Vorfrühlingslandschaften und Waldinterieurs. Besonders die Schneelandschaften sind vortrefflich gemalt. Energisch abzulehnen sind dagegen die Leistungen Wigeles, Zeichnungen und ein Bild »Drei Akte im Walde«, trostlose akademische Mache mit neoimpressionistischen Allüren. Das Hauptinteresse der Ausstellung beanspruchen die beiden Zimmer von Oskar Kokoschka, einem jungen Künstler, der das Enfant terrible der Jungwiener Kunst geworden ist, verspottet und verlacht von der offiziellen Kritik und vom offiziellen Publikum, vielleicht deshalb, weil er eine entschiedene und selbständige Persönlichkeit ist. Die größte Anzahl seiner ausgestellten Bilder sind Porträts. Auf den ersten Blick meint man, es mit einem bedeutenden Karikaturisten zu tun zu haben, der hönisch die wundesten Stellen der Psyche und des Charakters der Dargestellten bloßlegt. Ein näheres Betrachten belehrt uns aber eines Besseren; das, was Hohn und Übertreibung schien, erweist sich als ein schmerzliches Erleben und Erleiden der fremden Psyche, die mit einer unerhörten Kraft angepackt und wie in heißem Kampfe auf die Leinwand gezwungen wird. Woran sich viele stoßen, das ist das völlige Absehen von der gewohnten Perspektive, eine völlig neue Art der Farbengebung und -zusammensetzung. Noch auffallender ist das natürlich bei einer hl. Veronika und besonders in einer Winterlandschaft, die aber, wenn man den richtigen Standpunkt gefunden hat, unglaublich lebendig wirkt. Man hat Kokoschka vorgeworfen, er könne weder zeichnen noch malen. Ein paar ausgestellte Aktstudien widerlegen den ersten Vorwurf, und ein Stilleben mit einem abgezogenen Lamm, einem kleinen Aquarium mit einem Molch, einer weißen Maus und einer weißen Hyacinthe, das aus seiner letzten Zeit stammt, ist ein Stück derartig ausgezeichneter Malerei, daß es wenige geben dürfte, die etwas qualitativ ähnliches zustande bringen. Der Künstler ist noch sehr jung, und man muß seine weitere Entwicklung abwarten. Hoffentlich läßt er sich durch das Lob seiner Anhänger nicht dazu verleiten, in eine Manier zu geraten. Kann er diese gefährliche Klippe umsegeln, dann kann man das Höchste von ihm erwarten.

O. P.

Darmstadt. Auch in diesem Sommer wird in dem Olbrichschen Ausstellungshause auf der Mathildenhöhe in Darmstadt eine Kunstausstellung stattfinden. Das Protektorat hat Großherzog Ernst Ludwig von Hessen übernommen. Veranstalterin der Ausstellung ist, nachdem im vorigen Jahre der deutsche Künstlerbund hier tätig gewesen war, diesmal die freie Vereinigung Darmstädter Künstler. Eine Anzahl hervorragender Maler und Bildhauer aus den Verbandsgebieten der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein wird sich anschließen. Ferner hat der großherzogliche Protektor der Ausstellung eine *Sammlung englischer Aquarelle* aus seinem Besitz zur Verfügung gestellt. Auch eine *Abteilung für Kleinkunst* wird zu sehen sein, die von dem Wirken der Darmstädter Künstlerkolonie Zeugnis ablegen soll. Für die Dauer der Ausstellung sind die Monate von Mai bis Oktober vorgesehen.

Im **Berliner Kunstgewerbemuseum** sind zurzeit *Medaillen und Plaketten von deutschen Künstlern der Gegenwart* ausgestellt. Es ist eine umfangreiche Sammlung, die für die Weltausstellung in Brüssel vereinigt worden war. Sie umfaßt ausgewählte Arbeiten von 73 Künstlern; ein Drittel des Bestandes ist von Berliner Meistern beigesteuert. Die Ausstellung ist nach örtlichen Gruppen auf der oberen Galerie des Kunstgewerbemuseums eingerichtet, wo ein unmittelbarer Vergleich mit den dort ausgelegten Werken der modernen Medaillenkunst Frankreichs ermöglicht ist. Den Katalog hat der Direktor des Königlichen Münzkabinetts Professor Menadier geschrieben.

Die **Pan-Presse in Berlin**, die von Paul Cassirer gegründete und unter Leitung von Reinhold Hoberg stehende Druckerei für Künstler-Graphik-Berlin, in der ein großer Teil der in den letzten Monaten in der »*Zeitschrift für bildende Kunst*« erschienenen *Originalradierungen* bedeutender neuer Graphiker gedruckt worden ist, wird eine Reihe ihrer Arbeiten (Radierungen, Lithographien, Holz- und Linoleumschnitte) in verschiedenen Städten, wie Wien, München, Köln, Breslau, Hamburg, Berlin, Dresden usw. ausstellen. Die Ausstellung beginnt im Monat Februar bei Heller in Wien. Es haben sich an dieser Ausstellung hervorragende Graphiker beteiligt. Die Namen: Barlach, Cissarz, Corinth, Feininger, Fürst, Gabler, Großmann, Hans Heimann, Reinh. Hoberg, Ulrich Hübner, von Kardorff, Klein-Diepoldt, Lederer, Max Liebermann, Hans Meid, Orlik, Pascin, Pechstein, R. Scholtz, Max Slevogt, Herrmann Struck, Vrieslander, E. R. Weiß, Friedo Witte, Blüth, Frieda Davidsohn, Erna Frank, Marg. Gehrhardt, zu denen noch zahlreiche andere jüngere Kräfte treten, gewährleisten eine interessante Übersicht der mannigfaltigen Arbeitsmethoden.

Chemnitz. Nachdem die Januarausstellung der **Chemnitzer Kunsthütte** noch im Laufe des Monats durch eine ganze Folgenreihe von Ölbildern und Graphiken des Landschafters *Hans von Volkmann* ergänzt worden war, ist jetzt die Februarausstellung eröffnet worden, die Gemäldekollektionen von *Peter Bayer* aus München, von *L. Thiersch-Patzki* aus Leipzig, *Louis Lejeune* aus Charlottenburg und *William Krause* aus Dresden aufweist; dazu Radierungen und Lithographien von Prof. *Bruno Héroux* aus Leipzig.

SAMMLUNGEN

Für das **Metropolitan-Museum in New York** wurde kürzlich eine große, signierte (PAVLVS VERONENSIS F.) Leinwand von Paolo Veronese angekauft. Das Bild stellt dar, wie Venus und Mars von Kupido gebunden werden, mit reicher architektonischer und landschaftlicher Staffage. Die Figuren sind lebensgroß. Es stammt aus der Sammlung des Herzogs von Orleans und befand sich bis vor kurzem im Besitz von Lord Wimborne. Der Herzog von Orleans hatte es von Christina von Schweden, die es von Gustav Adolph ererbte, somit ist die Abstammung des Bildes gut beglaubigt. Es gehört in die reifste Zeit des Meisters und ist von demselben Charakter und Qualität, wie der »Raub der Europa« im Dogenpalast, ohne jedoch so stark restauriert zu sein. *B.*

Der Louvre in Paris hat ein kostbares Geschenk erhalten, Quentin de la Tours Pastellbildnis d'Alemberts. Das Meisterwerk des 18. Jahrhunderts wurde dem Museum von der Familie Danjon in Caën übergeben.

+ Das **staatliche Museum in Santiago** in Chile hat aus der dortigen internationalen Kunstausstellung des vergangenen Jahres folgende Bilder deutscher Künstler erworben: »Madonna« von Walter Firle, »Picknick« von Ludwig Dettmann und »Wald« von Hans Looschen.

INSTITUTE

Athen. Am 7. Dezember fand im Deutschen archäologischen Institut die Winckelmannsitzung statt. Herr

Professor Doerpfeld legte Bericht über die Ausgrabungstätigkeit des Instituts im verflossenen Jahre ab. Es wurde an zwei verschiedenen Orten gegraben, in Pergamon und in Leukas.

Die Arbeiten in Pergamon beschäftigten sich hauptsächlich mit der weiteren Erforschung des Demeterheiligtumes, das auf einer Terrasse neben dem großen Gymnasium liegt. Der Bezirk, ein langgestrecktes Rechteck, wird auf der südlichen und der nördlichen Seite von Hallen eingefaßt, zwischen denen der große mit römischer Vorhalle versehene Weihetempel und quer davor der große Altar liegt. Auf der Nordseite befinden sich die übereinander geordneten und (wie in Eleusis) in den Fels gehauenen Sitzstufen, von denen aus die Mysten den heiligen Handlungen zuschauten. Doch reicht dieses Amphitheatron nicht über die ganze Länge der Nordseite, sondern nur bis etwa zur Mitte, bis zum großen Altar. Es wurde ganz freigelegt. Auf der andern Hälfte jenseits der Mitte befinden sich Hallenbauten, denen vornehmlich die Arbeiten des vergangenen Jahres galten. In der nächsten Campagne wird an dieser Stelle weitergegraben werden. Auch die Südhalle wurde ganz erforscht. Ferner wurde noch im großen Gymnasium gearbeitet und etwas in dem dortigen Theater. Hier fand man die Stützmauer des ältesten Theaters, sowie am Standort des Schauspieles, auf der Szene im Fußboden eine Reihe marmorner Säulenschuhe, steingefaßte Vertiefungen, in welche die hölzernen Pfeiler und Pilaster des Bühnengebäudes (Tempelvorhalle, Palastfront usw.) eingelassen wurden, vor dem das Spiel vor sich ging, und die nach Bedarf ausgewechselt werden konnten. Des weiteren wurden die Thermen ganz durchforscht.

Von Pergamon ward eine besondere Expedition unternommen, von Herrn Prof. Conze und dem Architekten Herrn Schatzmann. Sie galt der Aufdeckung des im nahen Gebirge im Südosten gelegenen Heiligtums der Göttermutter, des »Meter«, von dem man durch Strabos Angaben Kenntnis hat. Ein kleiner, von Philetairos geweihter Antentempel mit einem Aufgang zwischen großen Treppenwangen. Im Innern stand das große Kultbild der Göttermutter, wahrscheinlich, nach Aussage vieler dort gefundener Terrakottastatuetten, eine Sitzstatue. Dieses oder ein ähnliches Kultbild muß schon vor dem Bau des Tempels dort vorhanden gewesen sein, denn sein Fundament reicht tiefer in die Erde hinab als der Fußboden des Tempels. Es wurde also früher unter freiem Himmel verehrt.

In *Leukas* hat Prof. Doerpfeld seine Grabungen an der Stelle der alten Ansiedelungen fortgesetzt, dort, wo der schöne natürliche Hafen der Insel am engsten ist, an seinem Eingang. Im Vorjahre wurde dort in der Ansiedelung das Vorhandensein eines großen Hauses festgestellt, und in seiner Nähe ein größerer Friedhof von fünfzehn kreisrunden Gräbern, deren Durchmesser zwischen fünf und zehn Metern schwankt. Diese Gräber wurden nun aufgedeckt. Es fanden sich Reste von Leichen, in steinernem Grabbau eingeschlossen, Hockergräber mit Gefäßen und Waffen als Beigaben, dann in mächtigen Pithoi Leichen mit Schmuckbeigaben, wie Armbändern und Halsbändern, also Frauenleichen; daneben dann kleinere von Kindern. Die Beigaben legen Zeugnis von einer einfachen Kultur ab, handgemachte Keramik mit Punktornament, Kerbschnittmuster, Grätenornament, weiß auf dunklem Grund gemalt, sowie anderes primitiv geometrische Ornament. Unter den Formen fällt die Schnabelkanne auf. Die Bronzen, Schwerter und Dolche sehr einfach, unter den Schmucksachen etwas Silber, als Armband, und einige Goldperlen; ein Schwertgriff mit unverziertem Gold bedeckt. Die Zahl der großen Gräber weist darauf hin, daß hier fünfzehn Generationen bestattet wurden, die jeweilig neu hinzugefügten Gräber sind immer nur auf der freiliegenden Seite sorgfältig gemauert, während die andere, an ein älteres Rund anstoßende ziemlich roh belassen wurde.

Das größere Haus, in dessen Nähe dieser Friedhof liegt, sollte untersucht werden, doch setzten sich dieser Unternehmung die größten Schwierigkeiten entgegen, da das Gebäude heute so tief liegt, daß das Grundwasser davon Besitz genommen hat. Man muß sich also einstweilen mit der Tatsache des Vorhandenseins begnügen. Gegenüber dieser Ansiedlung, auf der Landzunge, wo jetzt ein kleines Kirchlein steht, ward ein altes Nymphenheiligtum aufgedeckt.

Herr Prof. Doerpfeld, der am 1. April 1911 sein Amt als Direktor des Instituts niederlegen wird, nahm Gelegenheit, allen denen, durch deren Beihilfe diese Ausgrabungen ermöglicht wurden, öffentlich zu danken und gab seiner Überzeugung Ausdruck, daß auch diese Resultate für ihn die Annahme bewiesen, das heutige Leukas sei tatsächlich das homerische Ithaka, die Heimat des Odysseus. Er teilte mit, daß er nun daran gehe, in einem Buche die ganze Ithakafrage im Zusammenhänge zu behandeln und die Ausgrabungsresultate zu publizieren. Die Funde von Leukas sind jetzt in dem kleinen Museum dort untergebracht und dem Studium zugänglich.

Sodann sprach Herr Prof. Karo über einige mykenische Metallskulpturen, den bekannten silbernen vergoldeten Stierkopf und den goldenen Löwenkopf aus dem vierten Grabe. Man hatte seit den kretischen Funden und der aus ihnen gewonnenen Kenntnis des Doppelaxt-Kultus den Stierkopf als Idol angesehen und ihn mit dem Attribut einer Doppelaxt zwischen den Hörnern ergänzt. Durch genaue Untersuchung der Durchbohrungen in Stirn und Maul, sowie durch Analogie einer ähnlichen kretischen Arbeit in Stein ergibt sich aber, daß es sich hierbei um Trinkgeräte handelt. Diese Hypothese, die übrigens unabhängig schon vor einigen Jahren von dem inzwischen verstorbenen Professor K. Dilthey in Göttingen aufgestellt, aber nie publiziert wurde, wird unterstützt durch die Bilderaussage eines Inventars aus dem Palast in Knossos sowie durch das bekannte ägyptische Wandbild aus dem Rek-Me-Re-Grabe (Mitte des zweiten Jahrtausends), auf dem die Großen des Landes Kephti einem ägyptischen Könige Geschenke bringen, meistens Trinkgefäße verschiedener Art, darunter auch Köpfe von Stieren und Löwen in der Gestalt der in Rede stehenden Goldskulpturen aus Mykenae. Die Gefäße wurden für gewöhnlich an der Wand aufgehängt. Ob sie nur zu privatem oder auch zum Kultgebrauch verwandt wurden, läßt sich mit Sicherheit nicht ausmachen, doch ist letzteres wahrscheinlich.

Emil Waldmann.

KONGRESSE

Der internationale Künstlerkongreß in Rom, der in diesem Sommer stattfinden wird, hat jetzt sein Programm aufgestellt und das Präsidium konstituiert. Erörterungen über künstlerischen Unterricht, über Ästhetik und öffentliche Kunst, über Ausstellungswesen, Wettbewerb, Kunstgesetzgebungen, technische Studien und andere Gegenstände werden bei dieser Gelegenheit in der ewigen Stadt gepflogen werden. Den Vorsitz des Kongresses wird der italienische Unterrichtsminister übernehmen. Im Präsidium sind Künstler aller Nationen vertreten. Auch eine Reihe von Kunstgelehrten gehören dem Präsidium an.

LITERATUR

Ein Handbuch der Kunstgeschichte Spaniens soll in Kürze erscheinen. Der Verfasser ist Max von Boehn

in Berlin. Dies wird nach einer Pause von mehr als 100 Jahren wieder die erste zusammenfassende Darstellung der Entwicklung spanischer Kunst sein, denn 1804 erschien die spanische Kunstgeschichte Fiorillos und seitdem wurde kein größeres Werk über diesen Gegenstand veröffentlicht.

H. Bergner, *Grundriß der Kunstgeschichte.* Leipzig, E. A. Seemann, 1911. Mit 443 Abb. u. 5 Farbentafeln. Geb. in Leinwand Mk. 2.80.

Es war ein glücklicher Gedanke, die Abfassung eines handlichen, allgemeinverständlichen Handbuches der Kunstgeschichte in die Hände eines so gründlichen Gelehrten wie H. Bergner zu legen. Gerade worauf es in Deutschland ankam, Kenntnis der eigenen, nationalen Kunst zeichnet den Verfasser aus und er hat in seinem Grundriß letztere mit der größten Liebe und Sorgfalt behandelt. Dabei kommen aber auch die anderen Abschnitte keineswegs zu kurz davon. Von der ersten bis zur letzten Seite zeichnet sich das Buch durch gewissenhafte Verarbeitung des Stoffes aus.

Bergner fängt mit der ältesten Steinzeit an. Dann folgen die altorientalische und ägyptische Kunst, an erstere schließt sich Mykene an. Die klassische Kunst nimmt etwas über ein Zehntel des ganzen Buches ein und zeichnet sich durch besonders klare Gliederung des Stoffes aus. Der spezifisch mittelalterlichen Kunst, also beginnend mit der romanischen Periode, sind etwas über fünfzig Seiten eingeräumt, allerdings reiht Bergner das italienische Trecento als »Vorrenaissance« ein. Der Renaissancekunst Italiens widmet er fünfzig Seiten, um dann die nordische Renaissance auf vierzig Seiten abzutun. Barock und Rokoko werden dann auf dreiundvierzig Seiten gebührend gewürdigt und die letzten vierzig Seiten gehören dem neunzehnten Jahrhundert.

Die Darstellung ist klar und lebendig; trotz der Fülle des Stofflichen wird man niemals ermüdet. Beschreibungen und leere Aufzählungen werden möglichst vermieden. Die Illustrationen, glücklich gewählt und meistens durch Schärfe ausgezeichnet, bringen manches nur selten Gesehene. Von den fünf farbigen Beilagen ist die Spitzenklöpplerin von Vermeer von Delft aus Paris besonders gelungen. Das Blatt ist übrigens schon von den Seemannschen Farbenblättern her rühmlichst bekannt. Ein sorgfältig gearbeitetes Register vervollständigt den Band. Obwohl sich der Verfasser in seiner Vorrede in erster Linie an die Jugend wendet, sind wir der Überzeugung, daß nicht nur der Schule, sondern dem Haus, der Volksbibliothek und dem Studierenden hier etwas Unentbehrliches, dem Gelehrten aber etwas in vielen Fällen Anregendes und Nützliches geboten ist. Wenn man nun noch bedenkt, daß der auf Kunstdruckpapier gedruckte, mit 443 Abbildungen und fünf Farbentafeln ausgestattete Band in geschmackvollem Ganzleinen gebunden nur 2, sage zwei, Mark und 80 Pfennige kostet, so können wir diese Zeilen nur mit dem Wunsche schließen, daß das Buch eine möglichst warmherzige Aufnahme finden möge! *Bernath.*

Frankfurt a. M. Seit dem 1. April 1909 erscheint hier eine **neue Zeitschrift**, die auch in weiteren Kreisen gelegentliche Beachtung verdient: **Alt-Frankfurt**, Vierteljahrschrift für seine Geschichte und Kunst, herausgegeben von dem Verein für Geschichte und Altertumskunde, dem Verein für das Historische Museum und der Numismatischen Gesellschaft in Frankfurt a. M. Schriftleiter sind: Archivdirektor Prof. Dr. Jung, Museumsdirektor Prof. Dr. Müller, Direktorial-Assistent Welcker. Verlag Hermann Minjon.

Die Zeitschrift will zunächst Kunde geben von der Tätigkeit auf dem gesamten Gebiete der Erforschung der städtischen Vergangenheit von den vorgeschichtlichen Zeiten an bis in die jüngste Vergangenheit hinein. Kleinere wissenschaftliche Abhandlungen aus allen Gebieten der Geschichte der Stadt und ihrer Umgebung sollen den Hauptteil ausmachen; dazu kommen Berichte über die in den Vereinssitzungen gehaltenen Vorträge, Mitteilungen aus dem Gebiete der Frankfurter Denkmalpflege und des Heimatschutzes, Nachrichten über Ausgrabungen, Besprechungen von Neuerwerbungen oder stadtgeschichtlich interessanten Gegenständen des Historischen Museums, des Stadtarchivs und anderer städtischer sowie privater Sammlungen und anderes mehr. Auf zahlreiche gute Abbildungen wird besonderes Gewicht gelegt. Von den bisher erschienenen Aufsätzen seien die folgenden genannt: Neolithische Ansiedelungen und Brandgräber in der Umgebung von Frankfurt a. M. (G. Wolff); ein Töpferofen aus der Frühzeit des römischen Heddernheim (G. Wolff); Hausaltärchen aus Seligenstadt (15. Jahrh.), (B. Müller); die große Schöffenmedaille von Lorenz Schilling von 1611 und ihr Stadtplan von Frankfurt (J. Cahn); Frankfurter Geschütze aus dem 17. Jahrhundert (B. Müller); zwei Frankfurter Ratspartisanen von 1675 und 1734 (im Kgl. Zeughaus zu Berlin) (F. Eyssen); das Meisterbuch der Frankfurter Goldschmiede-Zunft (F. Rupp); Matthäus Merians großer Stadtplan von 1628 und Elias Hofmanns Stadtplan von 1582 (H. Ritter). Arbeiten des Bildhauers L. Ohmacht in Frankfurt (K. Simon); Franz Pforr (K. Simon).

VERMISCHTES

Im **Kunsthistorischen Institut in Florenz** (Viale Principessa Margherita 19) wird Ende März ein *Ferienkurs* über *Verbindung von Archiv- und Denkmäler-Studium* stattfinden. Herr Privatdozent Dr. *Walter Bombe* wird ihn zwei Wochen hindurch abhalten. Beginn Dienstag, 21. März, nachmittags 5 Uhr, Schluß Sonnabend, 1. April. Zweck des Kurses ist, Kunsthistorikern das Archivstudium zu erleichtern, unter Berücksichtigung der Baukunst, Bildnerei, Malerei und des Kunstgewerbes. Jeden zweiten Tag wird eine Vorlesung stattfinden, an dazwischen liegenden Tagen sind zur Erläuterung einige Führungen und Ausflüge in Aussicht genommen. Anmeldung zur Teilnahme ist an den Direktor des Instituts, Prof. Brockhaus, zu richten und zwar möglichst noch im Februar, da wegen der Raumverhältnisse nur eine beschränkte Anzahl von Teilnehmerkarten ausgegeben werden kann. Der Kurs ist für Studenten und für Mitglieder des »Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts« gratis, abgesehen von einer Einschreibegebühr im Betrage von 5 Lire (= 4 Mark). Etwaige besondere Kosten (bei Ausflügen usw.) sind von den Teilnehmern zu tragen.

Weimar. Die *grundlegenden Gesichtspunkte* im Kunstunterricht gewinnen hier jetzt mehr und mehr einen einheitlichen, allgemeingültigen Charakter, sowohl in der *Kunsthochschule* unter Mackensens Leitung, wie im *Kunstgewerbe-Institut* unter van de Velde und endlich (last, but not least) neuerdings durch die Berufung Dr. Paul Klopfers an die Leitung unserer alten und ein wenig zurückgebliebenen praktischen Bildungsstätte für Bauhandwerker, die Großh. Sächs. *Baugewerkschule.* Man muß eine Reform da ansetzen, wo der Nachwuchs der ausführenden Kräfte sich sammelt. Denn über den Inhalt und Weg der Reform an sich sind sich doch die Führer längst ziemlich klar und einig geworden! Nun gilt es zu zeigen, wie das Errungene zum allgemeinen Besitz werden kann, zum Besitz und Bildungsgrund aller der Köpfe und Hände, die unsere künftigen Bauten in Stadt und Land ausführen sollen, aber nicht gut und gültig ausführen können, wenn heute die ersten Anfänge der größeren Gewissenhaftigkeit im Bauen nicht in der Jugend schon in Fleisch und Blut über-

gehen. Die Bauhandwerker brauchen das vor allen andern heute mehr denn je. In dieser Erkenntnis sind wir uns jetzt einig in Weimar, und der Staat hat durch das richtige Eingehen auf diese Prinzipien der »Kunsterziehung« (um das mißbrauchte Wort einmal richtig anzuwenden) und durch die Berufung der rechten Kräfte an die rechten Plätze sich ein Verdienst erworben, das man anerkennen muß. Bedeutsam und erfreulich in dieser Richtung schien auch die Rede, die der neue Direktor der Baugewerkschule anläßlich der Feier zu Kaisers Geburtstag in der Aula der Schule vor versammeltem Lehrerkollegium nebst einigen geladenen Gästen und Vertretern des Ministerial-Departements gehalten hat. Es war keine der üblichen, an der Oberfläche der Dinge vorsichtig hinschleichenden Ansprachen, die so oft bei der Feier zu Kaisers Geburtstag, die eine ernste sein sollte, mangelnden Ernst durch glatte Worte zu ersetzen suchen. Dr. Klopfers Rede war ein wohlausgearbeiteter, durchdachter Vortrag mit einem Inhalt, der bei allem Wohlwollen gegen die berechtigte und gute Tradition den Dingen auf den Grund ging und die Übel und Schwächen beim rechten Namen nannte: *Heimatschutz und Baugewerkschulunterricht* lautete das Thema, das in zusammenfassender Übersicht ziemlich alles zum Ausdruck brachte, was richtunggebend für die Zukunft werden muß. Ich deute hier nur die wesentlichen Punkte kurz an, da es an Raum gebricht, an dieser Stelle näher auf die einzelnen Gebiete des *Grundlage*-Unterrichts näher einzugehen. Klopfer betonte nach einer knappen historischen Rückschau der letzten Generation in der Hauptsache dreierlei: »Der verhängnisvolle Satz »Wissen ist Macht« zeitigte einen Gelehrtenstand von Architekten, dessen Ruhm darauf hinausging, bis in das Millimeter genau die alten Formen abzuklatschen!« Das ist zwar jetzt ein überwundener Standpunkt, aber was vor allem nun not tut, ist die Beratung des bauenden Mittelstandes. Wer baut da draußen, wo die Heimat tatsächlich noch Daseinsberechtigung hat, in kleinen Städten und auf dem Lande?, wer baut da die Häuser, Scheunen, Gehöfte, ja sogar Kirchen? Nicht der auf der Hochschule erzogene Akademiker, sondern der Baugewerksmeister. Der Bautechniker, sei es Hochbau oder Tiefbau, gestaltet auf dem Lande die Gegend. Es ist nichts mehr und nichts weniger anzustreben, als das Gefühl für die Heimat wieder in unseren Schülern zu erwecken, und zwar jede Baugewerkschule dasjenige, was zum Verstehen und Empfinden *ihres* (lokalen) oder landschaftlichen Heimatkreises erforderlich ist. Mehr nicht: Aber das ganz und gründlich! Dazu hält Klopfer die drei Fächer: Freihandzeichnen, *Gestaltungs-Lehre* und Entwerfen für die wichtigsten und wertvollsten auf dem Schulplan. Abzeichnen des Geschauten ist das erste; ordentlich Einprägen beim Ansehen des Hauses, oder von Teilen des Hauses, draußen oder drinnen, Dach oder Decke. — Hier tritt die leider erst seit knapp drei Jahren an den deutschen Baugewerkschulen eingeführte Gestaltungslehre, an Stelle der früher üblichen und so viel mißbrauchten »Formenlehre«. Die Gestaltungslehre verzichtet auf das Lehren ehemaliger Stileigentümlichkeiten zu gunsten des Empfindens für das Wesentliche eines Baues, sowie für die wirtschaftlichen Forderungen, aus denen er bei Benutzung des ortsüblichen heimatlichen Baumateriales entsteht und entstehen mußte. Wichtig dabei ist, daß dem Schüler klar wird: für eine Bauidee gibt es nicht etwa nur einen Grundriß, sondern tausende! Nun suche dir den, aus dem ein Hausganzes wachsen kann, das bis ins kleinste sowohl der Umgebung wie den modernen wirtschaftlichen und konstruktiven Anforderungen entspricht. Das ist die Aufgabe der Gestaltungslehre. *Industrie und Kunst stehen in keinem Gegensatz!* Es hat sich bisher nur darum gehandelt, daß das viele Neue, das die Industrie zeitigte, nicht sofort in die rechte Form gezaubert werden konnte; doch die Form ist im Werden und die Heimat und deutsches Wesen werden den Gewinn haben! — Das war eine ernst-frohe Ansprache zu Kaisers Geburtstag! *Prof. Schölermann.*

Eine **Erweiterung des Rathauses von Charlottenburg,** das in seinem bestehenden Teil von den Architekten Reinhardt und Süßenguth in Charlottenburg erbaut wurde, ist jetzt mit einem Aufwande von rund drei Millionen in Aussicht genommen. Die Erweiterung erfolgt nach dem Entwurf des Stadtbaurates Prof. *Heinrich Seeling.*

Pierpont Morgan hat die berühmte **Swenigorodskoi-Sammlung** von byzantinischen Schmelzarbeiten für eine Million Francs erworben.

FORSCHUNGEN

Zu Dürers ersten italienischen Studien. Es sind meines Wissens vier Fälle bekannt, in denen der junge Dürer die Venezianerin seines Zeitalters zum Gegenstande künstlerischer Darstellung gemacht hat. Er tat es auf den Handzeichnungen L. Meder 450 (Albertina), L. 187 (Frankfurt a. M., Städelsches Institut), Blatt IX im Bande 1906 der Publikationen der Dürer-Society (Basel, Öffentliche Kunstsammlung) und der Holzschnittdarstellung des Babylonischen Weibes auf dem Blatte B. 73 der Apokalypse. Es ist dabei unberücksichtigt geblieben, daß auch der unter dem Titel »Meerwunder« bekannte Kupferstich Dürers (B. 71) die Figur einer Venezianerin aufweist. Die händeringend auf den Felsen hingesunkene Dame am Meeresufer ist nämlich an ihrem Schopfe und Dekolletage als solche erkenntlich. Ich halte den Hinweis auf dieses Motiv deshalb für nötig, weil bei dem heutigen Stande der Dinge noch alles willkommen ist, was auf Dürers erste italienische Reise und die Nachhaltigkeit der jenseits der Alpen gesammelten Impressionen hindeutet. *Z. Takács.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 18. 3. März 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DAS BISMARCK-NATIONALDENKMAL

(Zur Wettbewerb-Ausstellung im Düsseldorfer Kunstpalast)

Endlich ist das lange verzögerte Protokoll der Sitzungen des Preisgerichtes erschienen. Das Wort »einstimmig«, das darin häufig vorkommt, wollen wir recht behutsam auf die Wagschale legen. Wer jemals einer Jury-Sitzung beigewohnt hat, weiß, aus wieviel Kompromissen, Konzessionen, widerwilligem Sich-Fügen und bedauerndem Kopfschütteln solch ein »Einstimmig« sich zusammensetzt. Wer A sagt, muß B sagen, aber sagt es oft genug mit Ingrimm. Hatten schon die sechzehn Preisrichter angesichts der erdrückenden Fülle von Gipsmodellen und zeichnerischen Entwürfen, die den Kunstpalast buchstäblich bis zum Dach füllen, ein nicht zu verachtendes Stück Arbeit zu leisten: dem Verfasser des Protokolls war sicherlich die mühsamste Aufgabe zugefallen.

Ist es nun in der Tat notwendig, jeden einzelnen der preisgekrönten, angekauften oder durch eine Entschädigung an den Künstler ausgezeichneten Entwürfe mit solcher Ausführlichkeit zu besprechen, wie es jetzt in der Presse geschieht? Liebe Kunstchronik, habe Erbarmen! Wenn ich mich gegen den von der Jury bevorzugten Entwurf des Herrn X und mit Pathos für den verkannten des Bildhauers Y einsetze, wer hat dadurch etwas gewonnen? Dagegen möchte ich meinen kräftigen Widerwillen gegen den Gedanken Ausdruck geben, die angekauften Entwürfe in einem Museum beizusetzen. Solche Leichenhallen, in denen als Resultat enttäuschter Hoffnungen die gipsgebliebene Traumwelt hervorragender Künstler eingesargt erscheint, haben wir schon mehrere in deutschen Landen. Das bißchen Belehrung, das man ihnen verdanken könnte, wird von der massiven Langweile, die solche Gipsakademien um sich verbreiten, förmlich totgeschlagen.

Der erste Preis, in den sich Hahn, der Bildhauer, und Bestelmeyer, der Architekt, teilen, ist inzwischen durch Abbildungen allenthalben bekannt geworden. Hermann Hahns schwertschärfender Jungsiegfried ist gewiß eine reife, geschlossene Leistung aus der leichtakademisch gefärbten Münchner Umwelt Adolf Hildebrandts. Was mag die Preisrichter bewogen haben, gerade diesem Entwurf, dessen Ausführung übrigens noch gar nicht gesichert ist, den Preis zuzuerkennen? Vielleicht gibt eine Stelle des Protokolls die Antwort darauf. Es heißt dort: »Von dem Preisgericht ist besonderer Wert darauf gelegt worden, daß das Denkmal sich der Landschaft einfüge. Damit ist außerdem ausgesprochen, daß jeder Versuch, durch übermäßige Ausdehnung eine Wirkung zu erzielen, nicht den Beifall des Preisgerichtes finden konnte.«

Das wird nicht nur in bezug auf die landschaftliche Form der Elisenhöhe bei Bingen gesagt sein. Sie steigt nicht steil auf, um gewissermaßen als Schlußstein eine weithin ragende Statue oder einen wehrhaften Turm zu tragen, sondern stellt vielmehr ein anmutig gelagertes Plateau dar, das nur den Sockelbau gibt, mehr geeignet, zu tragen als beim erstrebten Gesamteffekt mitzutun. Viele Mitbewerber haben diese räumlichen Gegebenheiten verkannt. Die Jury also wendet sich gegen »übermäßige Ausdehnung« und meint damit wohl nicht nur die räumliche Ausdehnung. Man geht kaum fehl, wenn man diesen Entscheid als einen Protest gegen das Gewollt-Kolossalische, das Gespreizte und Aufgeplusterte auffaßt, das einen sehr erheblichen Teil der eingesandten Entwürfe charakterisiert. Und damit komme ich zum Symptomatischen des Falles.

Ein Bildhauer hat den ersten Preis erhalten, kein Architekt. Denn Bestelmeyers Steinrund in Art der altgermanischen Dolmen ist mehr die Umrahmung, die Einfassung des Siegfried-Gedankens, als ein architektonisches Denkmal für sich. Einer der wenigen rein-plastischen Lösungen des Denkmalproblems ist also der Preis zuerkannt worden, jedenfalls dem besten unter den rein-bildhauerischen Versuchen.

Ob hier eine bestimmte Tendenz vorliegt oder nicht, der vielbesprochene und vielangegriffene Schiedsspruch eines Preisgerichtes, bei dem trotz allen Verschiedenheiten der Einzelnen stets die Geschmacksdominante der Mehrheit entscheiden wird, fordert zum Nachdenken auf. Für die deutsche Bildhauerkunst könnte dieses »Zurück zur Plastik« vielleicht fruchtbar werden.

Ich will hier keine verstaubte Buchästhetik auftischen. In aller Bescheidenheit nur sagen, was heute viele unserer besten Bildhauer empfinden: wir leiden an einer argen Vermengung der Künste. Wir verlernen es, Denkmäler plastisch zu empfinden. Wir verwechseln architektonische und plastische Wirkungen, wir verwechseln schon die Bedingungen beider Künste. Das Streben nach Monumentalität, an und für sich so berechtigt nach all den Ausschreitungen des Neu-

berliner Barockstils, hat dazu geführt, daß wir Denkmäler bauen, anstatt sie zu modellieren. Jeder, der heute statt eines »Bismarck« einen Steinberg aufführt, statt der Beine Pfeiler aufmauert, aus dem Rumpf einen Kasten, aus dem Kopf einen Kürbis macht, dünkt sich wunders erhaben über den armen Reinhold Begas, der in seiner guten Zeit, die man wiederentdecken wird, tausendmal mehr ursprünglich-bildnerische Begabung und künstlerisches Temperament besessen hat, als die heutigen Stilkünstler um jeden Preis. Das Hamburger Bismarckdenkmal, dessen gewaltiger Wirkung sich niemand entziehen kann und sei er mit Bedenken und Einwänden jeder Art gepanzert, hat eine Schule gemacht, vor der Lederer und Schaudt grauen muß. Lassen sich monumentale Wirkungen, selbst an einer so exponierten Stelle wie sie die Rheinberge bieten, nur durch eine Vergewaltigung plastischer Gesetze erreichen? Man verschone uns mit den Ägyptern und Assyrern. *Wir* sind keine Ägypter und Assyrer. Aber unser Zeitgenosse Rodin hat doch beispielsweise mit einem reinplastischen Werke, dem »Denker« vor dem Pantheon, auch etwas erreicht, dem man »monumentale Wirkung« wahrlich nicht abstreiten kann . . .

Will also der Jury-Entscheid als ein Protest gegen die drohende Vermauerung unserer deutschen Plastik aufgefaßt sein, dann sei ihm freudig zugestimmt. Aber nationale Wettbewerbe sind schließlich nicht dazu da, um ästhetische Irrlehren zu bekämpfen. Und mit der Eignung von Hahns Siegfried für ein nationales Bismarckdenkmal steht es nicht gut.

»Wenn wir ein Denkmal dem Fürsten Bismarck errichten, so soll es ein Denkmal sein, das unmittelbar zu dem Herzen des Volkes spricht und nicht durch Allegorien und äußeres Beiwerk«. Das sagte der erste Beamte der Rheinprovinz bei der Ausstellungs-Eröffnung am 11. Februar. Trennen wir säuberlich künstlerische und andere Erwägungen und stellen wir fest: der junge Siegfried ist nicht eben ein zwingendes Symbol für ein Bismarckdenkmal. Der Widerspruch, der sich jetzt allenthalben bemerkbar macht, ist von dieser Seite gesehen, berechtigt.

Es bleiben die rein-architektonischen Entwürfe. Alles in allem muß man zugeben, daß die deutsche Baukunst auf der Ausstellung besser abschneidet, als die deutsche Plastik. Es gibt auch zu denken, daß bekannte Bildhauer, die Schwierigkeiten des Terrains erkennend, resolut auf das Nachbargebiet abschwenkten und mit feierlichen Tempelhallen oder düsteren mausoleumsartigen Rundgebäuden die thronende Erzfigur des Kanzlers umschlossen. Manchmal ist es ein Zeus-Bismarck, manchmal ein Wotan. Selten ist es der Bismarck der Volksvorstellung, am seltensten der Bismarck von Friedrichsruh, der uns doch am nächsten steht. Die symbolischen Verkleidungen, zu denen der Roland-Bismarck der Hamburger wohl den ersten Anstoß gab, sind so zahlreich und oft von so verblüffender Natur, daß eine Aufzählung der Komik nicht entbehren würde. Von den preisgekrönten Baukünstlern sind der Kölner Franz Brantzki, der Erbauer des Schnütgen-Museums, Richard Riemerschmid, Wilhelm Kreis und Max Läuger besonders hervorzuheben. Abänderungen im einzelnen würden bei Ausführung eines dieser Entwürfe nicht zu vermeiden sein. Eine zwingende Gestaltung, die aller Anerkennung auf sich vereinigte, fehlt auch hier.

Im ganzen sind auf den Aufruf des Denkmalkomitees 379 Projekte eingelaufen. Welche Unsumme von Arbeit, auch von nationalem Vermögen, ist jetzt im Kunstpalaste aufgespeichert. Der Gedanke an so viel vergebliches Mühen kann traurig stimmen. Am peinlichsten wird empfunden, wie jetzt nach dem Spruche des Preisgerichtes für einzelne Entwürfe Stimmung gemacht wird. Wir wollen die Juroren nicht für unfehlbar erklären. Ob jedoch den konkurrierenden Künstlern durch die Mitarbeit des »Volkes« im weitesten Sinne ein Gefallen geschieht, mag dahingestellt bleiben. *WALTER COHEN.*

NEKROLOGE

Der ganz außerordentliche, erschütternde Verlust, den die deutsche Kunst durch den Tod von **Fritz von Uhde** am 25. Februar erlitten hat, ist zu groß, um hier noch rasch vor Redaktionsschluß die Worte eines Nekrologes zusammen zu bringen. Einer unserer Mitarbeiter, der mit Uhdes künstlerischer Persönlichkeit intim vertraut ist, wird in ruhigerer Stunde versuchen, hier von Uhdes Wesen und Wert zu sprechen.

In München starb am 20. Februar der Bildnismaler **Franz Pernat** (geboren ebenda am 4. Juli 1853), ein Schüler von Diez und Lindenschmit. Seine Bilder, die den Einfluß Lenbachs zeigen, zeichnen sich durch scharfe Charakteristik aus.

Henry Coleman, der Maler der römischen Campagna, ist in Rom, 64 Jahre alt, gestorben. Fast alle Galerien Europas und Amerikas besitzen seine zahlreichen Arbeiten in Öl und Aquarell, die das charakteristische Landschaftsbild mit großer Treue und poetischem Schimmer umkleidet wiedergeben.

PERSONALIEN

□ **Stuttgart.** Die Kunstmaler **Karl Schickhardt** und **Robert Weise** wurden an Königs Geburtstag zu Professoren ernannt, die Professoren Hoelzel und Pankok durch Orden ausgezeichnet.

Hendrick Willem Mesdag wurde am 23. Februar 80 Jahre alt. Der berühmte holländische Meister, der Maler der Nordsee, lebt seit Jahrzehnten im Haag.

Pierre Auguste Renoir, der Führer des französischen Impressionismus, vollendete am 25. Februar sein siebzigstes Lebensjahr.

Felix Ziem, der kürzlich totgesagte Doyen der Pariser Maler, konnte vor einigen Tagen seinen neunzigsten Geburtstag feiern. Der Künstler ist am 25. Februar 1821 in Beaune im Departement Côte d'Or geboren.

WETTBEWERBE

Beim Wettbewerb um ein **König-Albert-Denkmal für Bautzen** sind 69 Entwürfe eingegangen. Es wurden drei gleiche erste Preise verteilt an die Bildhauer Ernst Born-Dresden, Walter Hauschild-Berlin und Professor Georg Wrba-Dresden. Es handelte sich um ein Wanddenkmal an einem alten Turm.

DENKMÄLER

× **Louis Tuaillons Reiterstandbild Kaiser Friedrichs** für die neue **Kölner Rheinbrücke** ist jetzt nach Friedrichshagen übergeführt worden, um bei Gladenbeck gegossen zu werden. Das Denkmal soll im Mai enthüllt werden. In einer großen Reihe von Exemplaren wird dort zurzeit auch die **Medaille** gegossen, die Tuaillon zum **Berliner Universitätsjubiläum** geschaffen hat. Die Denkmünze, die sich mit schönem Erfolg in den Bahnen der besten Medaillentradition hält, zeigt auf dem Avers ein Reiterbild Kaiser Wilhelms II. im Profil, auf dem Revers einen stilisierten Lorbeerkranz. Die Inschriften lauten »Rex Borussiae Guilelmus II Imperator Germanorum MDCCCCX« und »Universitati Friedericae Guilelmae Berolinensi Saecularia Prima Agenti«. — Das Gipsmodell zu Tuaillons Kölner Reiterdenkmal des regierenden Kaisers wird auf der Großen Berliner Kunstausstellung dieses Jahres stehen.

× **Das Frithjofdenkmal,** das Kaiser Wilhelm als Geschenk für den norwegischen Staat bestimmt hat, ist nun von Bildhauer Prof. *Max Unger* im Thonmodell vollendet worden. Der Kaiser hat selbst zu dem Denkmal eine Bleistiftskizze entworfen. Es stellt den Sagenhelden Frithjof in der Tracht altnordischer Recken mit Pelzkleid und Ledergürtel dar; die Rechte stützt sich auf das Schwert. Die Figur soll eine Höhe von nicht weniger als zehn Metern erhalten und in der großartigen Landschaft Wangnäs, in der Nähe der sagenhaften Gräber Frithjofs und Ingeborgs, aufgestellt worden.

ARCHÄOLOGISCHES

Die »Murch-Sammlung« ägyptischer Altertümer im New Yorker Museum: Ein eigenes Supplement zu dem »Bulletin des Metropolitan-Museum of Art« (Jan. 1911) ist der vor kurzer Zeit dem großen New Yorker Museum von Miß Helen Miller Gould geschenkten »Murch-Collection of Egyptian Antiquities« gewidmet. Die Sammlung war von Dr. Chauncey Murch in Luxor in Oberägypten angelegt worden, wo dieser ungefähr 25 Jahre an der Spitze der amerikanischen presbyterianischen Mission gestanden ist und eine besondere Gelegenheit hatte, diese Sammlung zu gründen. Wenige Stücke nur sind nach seinem Tode in andere Hände gekommen; die Hauptmasse, im ganzen 3370 Stück, ist nunmehr im Besitze des Metropolitan-Museums. Der amerikanische Ägyptologe Arthur C. Mace beschreibt sie in dem erwähnten Bulletin ausführlich. Wir wiederholen hier nur das Wichtigste:

Der historisch bedeutendste Teil der Sammlung, den zu vereinigen auch Dr. Murch zweifellos das größte Vergnügen gemacht hat, besteht aus Skarabäen und verwandten Siegelformen. Die ägyptischen Siegel zerfallen in zwei Klassen, in zylindrische Abrollzylinder und in die andere aus Skarabäen, Täfelchen usw. bestehenden Abdrucksiegel. Der Zylindersiegel ist der ältere und kommt sogar schon in prädynastischen Gräbern vor. Die zweite Klasse beginnt ungefähr von der 12. Dynastie und dauert bis zum Ende des Altertums weiter. Die Murch-Sammlung besitzt 42 Zylindersiegel, von denen 23 königliche Namen tragen; der erste mit Menkaura aus der 4. Dynastie, der letzte aus der 13. Dynastie. Königliche Siegelzylinder sind sehr selten und mehrere aus der Murch-Sammlung sind Unika. Aus der zweiten Klasse, der der Skarabäen und Aufdrucksiegel, besitzt die Murch-Sammlung 800 Stück aus Steatit, glasiertem Ton, Gold, Karnelian, Amethyst, Lapis lazuli, Beryll, Elfenbein, Bronze und Glas. Diese sind entweder königlich (242 Stück) oder von hohen Beamten, oder sie tragen Ornamente, Götternamen, Mottos usw. Privatsiegel sind nur ungefähr 70 in der Sammlung enthalten, so daß man annehmen muß, daß daß Recht ein Siegel zu tragen, nur einer privilegierten Klasse zukam, die entweder durch ihr Amt oder als direktes Recht von der Hand des Königs dies Privileg gewonnen hat. Jedenfalls haben geringere Leute kein mit Namen versehenes Siegel benützt. Die offiziellen Siegel gehören zum größten Teil in die Periode zwischen der 12. und 14. Dynastie, nach der die Zentralisation des Reiches in ein dezentralisiertes System langsam überging. Die frühen Siegel sind mit wenigen Ausnahmen solche von Laienpersonen, während man von der 18. Dynastie kaum mehr eines findet, das nicht einem Priester zugehörte. Auch hier spiegelt das Siegel die Geschichte wieder. Der Thron war nur der Gefahr durch die dezentralisierenden Vornehmen entgangen, um in die Hände der Kirche zu fallen. Interessant sind die mit Mottos und Gebetsanrufungen versehenen Siegel, von denen die Sammlung eine große Zahl aufweist. — Neben den Siegeln sind auch eine große Anzahl Siegelringe, von der 12. Dynastie an beginnend, in der Sammlung Murch vertreten. — Wohl zu unterscheiden von den Siegelskarabäen sind zwei Klassen von sehr großen Skarabäen, welche bestimmt waren, Ereignisse in der Regierung eines Pharao zu überliefern. Man kann sie Gedächtnisskarabäen nennen. Amenophis III. hat, soweit bekannt ist, vier Serien derartiger Skarabäen fertigen lassen, von denen zwei in der Murch-Sammlung vertreten sind. Der eine erwähnt sein Jagdglück, als er einmal 102 Löwen erlegte, der andere seine Verehelichung mit der Königin Tii, ist also als die älteste »Hochzeitsmedaille« zu betrachten. Auch zahlreiche Herzskarabäen, die der Mumie auf das Herz gelegt wurden, aus der 18. bis 26. Dynastie, sind vorhanden. Sie enthalten meist das 30. Kapitel des Totenbuchs. — Aus dem sonstigen Inhalt der Sammlung sind zu nennen: eine größere Anzahl verschiedenartiger Objekte, welche Namen von Pharaonen oder Notabeln tragen: Plakette, »hl. Augen«-Amulette, »Kohl«-Tuben, Ushabtis, Fundamentierungsziegel, Perlen, Bronzestempel. Dazu treten eine größere Anzahl Goldmünzen von Vespasian bis Justinian und Silbermünzen der Ptolemäer und römischen Kaiser. Die meisten dieser Münzen sind in Alexandria geschlagen. — Reich ist ferner die Murch-Sammlung an Amuletten. Der Ägypter war so von Abwehrideen erfüllt, daß magische Figuren und Formeln die ursprüngliche Idee fast der ganzen Grabausstattung und Dekorierung ausmachen. Die Canobischen Vasen waren mit einer Göttergestalt geschmückt, die den Zweck hatte, die in ihnen bewahrten Körperteile vor Zerstörung zu bewahren. Die Ushabtis (Dienerfiguren, respektiv Herrenrepräsentanten) konnten durch eine magische Formel ins Leben gerufen werden, um in der anderen Welt für die Herren zu arbeiten. Alle Nachbildungen von Booten, Werkzeugen, die Möbelmodelle hatten den Zweck, den Eigentümer in der anderen Welt zu versorgen usw. Kurz, jeder Grabgegenstand war dazu bestimmt, ein spezielles Bedürfnis in der neuen Lebensform auf magische Weise zu erfüllen. Aber in nicht geringerer Weise war die tägliche Existenz im Leben von der Magie beeinflußt und die gewöhnlichsten Tagesgeschäfte vom Aberglauben reguliert; für fast alle diese Dinge hat die Sammlung Murch Amulette, von denen 24 Varietäten in die frühe, 74 in die spätere Zeit gehören. Brauchte doch eine Mumie, um vollständig ausgestattet zu sein, nicht weniger als 104 Varietäten von amulettartigen Gegenständen! — Als nahe Verwandte der Amulette fehlen natürlich nicht die Votivfiguren, die, sei es um eine Gunst von Göttern zu erreichen, sei es um für eine Gunst zu danken, geweiht wurden. — Glasvasen, die die Murchkollektion aus der frühesten Periode der Glasfabrikation um 1500 v. Chr. bis

zu der späteren Zeit aufweist, zeigen, daß die Erfindung des Glases zweifellos auf Ägypten zurückzuführen ist, wo die Glasfabrikation bereits 800 oder 900 Jahre vor der sogenannten phönizischen Ware in Blüte gestanden haben muß. Perlen aus edlen und unedlen Steinen, wenige Töpfereien und mehrere interessante Steinvasen, endlich Schmuckgegenstände und Gemmen machen den Schluß in der Beschreibung der neuen Sammlung in dem amerikanischen Museumsbulletin, die von 22 wohl ausgeführten Abbildungen, auf denen oftmals viele Stücke nebeneinander figurieren, begleitet ist. — *M.*

AUSSTELLUNGEN

o Eine **»Deutsche Ausstellung«** wird demnächst im Städtischen Museum zu **Elberfeld** eröffnet werden. Es sollen ausschließlich Künstler daran teilnehmen, deren Werke völlig frei von Einflüssen des französischen Impressionismus sind. An dieser Ausstellung sind beteiligt die Berliner Nationalgalerie, die Werke von Adolph Menzel schicken wird, das Staedelsche Institut in Frankfurt, aus dem einige Gemälde von Fritz Boehle entnommen werden sollen, der Münchener Kunstverein mit Bildern von Emil Lugo, ferner größere Privatsammlungen aus Dresden, Frankfurt und Elberfeld. Es werden u. a. außer den genannten Künstlern vertreten sein: Ludwig Richter, Thoma, Steinhausen, Haider, E. von Gebhardt, Sperl, Leistikow, Schönleber und Altheim. Ein Experiment, das Belehrung verspricht, das aber auch die Gefahr in sich birgt, tendenziös ausgebeutet zu werden. Die Kunstchronik wird ausführlich über diese Veranstaltung berichten.

SAMMLUNGEN

× **Die ausländische Abteilung der Berliner Nationalgalerie** macht wieder von sich reden. Diese Abteilung, die fast ganz aus Geschenken von Berliner Kunstfreunden besteht, ist seit einiger Zeit auf ein totes Gleis geraten, und man mußte sich die Frage vorlegen, ob man die schöne Sammlung tatsächlich als einen Torso dastehen lassen wolle, der niemals ergänzt wird. Nun wird bekannt, daß die staatliche Kunstverwaltung in Würdigung der Unhaltbarkeit dieses Zustandes die Absicht gehabt habe, ihn zu bessern. Da man an der Bestimmung festhalten will, daß die bestehenden etatmäßigen Kunstfonds ausschließlich deutschen Künstlern zugute kommen, hat das Kultusministerium — nachdem es sich vorher der *Zustimmung des Kaisers* vergewissert hatte — einen *eignen kleinen Posten zum Ankauf ausländischer Werke in den diesjährigen Etat* einstellen wollen. Die Angelegenheit ist jedoch »unterwegs«, wahrscheinlich im Finanzministerium, versickert! Die Angabe der Summe, die gefordert werden sollte, schwankt zwischen 40000 und 60000 Mark. Das ist gewiß nicht viel; aber selbst wenn man nur 40000 verlangt hätte, so wäre das immerhin eine Handhabe gewesen, um im Jahre einige wenige Bilder oder Skulpturen anzukaufen und dadurch auch die eingeschlafene Schenklust der wohlhabenden Museumsfreunde gelegentlich neuerdings anzuregen. Man hofft in Berlin, daß die Sache bei der Beratung des Kunstetats im Abgeordnetenhause zur Sprache gebracht und vielleicht so die Möglichkeit geboten wird, den verschwundenen Posten wieder einzustellen. Denn so sehr die Nationalgalerie ihr Augenmerk vor allem auf die einheimische Produktion zu richten hat — es ist unmöglich, daß sie heute und künftig die große europäische Entwicklung der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit einfach unbeachtet läßt.

× **Aus dem Nachlaß Franz Skarbinas** hat die **Stadt Berlin** eine große Gouachestudie zu dem bekannten Gemälde der Kundgebung vor dem Berliner Schlosse nach den »Block-Wahlen« von 1907 angekauft. Das Bild ist vorläufig dem *Märkischen Museum* überwiesen worden, das erst kürzlich durch den zu seiner Förderung vor mehreren Jahren begründeten Verein vier Werke Skarbinas zum Geschenk erhalten hat. — In der städtischen Kunstdeputation ist kürzlich der Plan erwogen worden, in einem demnächst freiwerdenden Stockwerk des *Podewilsschen Palais* in der Klosterstraße einige Räume für die im Entstehen begriffene **städtische Kunstsammlung** herzurichten, um für eine Reihe von Gemälden und Skulpturen, die sich zurzeit im Rathaus oder im Märkischen Museum befinden und dort nicht entsprechend zur Geltung kommen, eine würdige Unterkunft zu schaffen. Das Podewilssche Palais gehört zu den stattlichsten altberliner Adelshäusern aus der Zeit um 1700. — In der Verwaltung des **Märkischen Museums** selbst werden am 1. April mehrere Veränderungen eintreten. Der bisherige Kustos *Buchholz,* der dem Institut seit seiner Begründung im Jahre 1875 vorsteht, hat mit Rücksicht auf sein hohes Alter sein Abschiedsgesuch eingereicht. An seine Stelle wird voraussichtlich der langjährige Assistent Prof. Dr. *Otto Pniower* als Kustos einrücken, während der dadurch freiwerdende Assistentenposten dem Prähistoriker Dr. *Kiekebusch* zufallen wird. Die etatmäßige Stelle eines wissenschaftlichen Hilfsarbeiters wird dem Vernehmen nach der Kunsthistoriker Dr. *Max Osborn* einnehmen.

In **San Franzisco** fand die Eröffnung der neuen **Galerie der Art Association** statt, die eine gute Sammlung moderner Gemälde enthält. Sie wurde von Emanuel Wolters, einem Deutsch-Amerikaner, gestiftet. Unter anderen sind Corot, Constable, Daubigny, Dupré, Mauve und Troyon mit ausgezeichneten Bildern, Millet und Rousseau mit Zeichnungen vertreten.

Sir **William Van Horne,** der bekannte Sammler in Montreal, Kanada, hat vom Händler van Slochem ein bedeutendes Werk von **Frans Hals** erworben. Es stellt einen Trinker mit einem Tonkrug dar und stammt aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton. Es gehört in die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts.

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Italienische Sitzung am 15. Dezember. Zu Beginn gedachte der Direktor des verstorbenen Herrn *Dr. von Fabriczy;* verteilt wurde ein Nachruf, den Freunde ihm in der Rivista d'Arte gewidmet haben mit einer Bibliographie seiner Schriften, die sein arbeitsreiches Lebenswerk übersehen läßt. — Darauf sprach Herr *Dr. Poggi* über die Datierung der Mittelnische an *Or San Michele,* die er ebenso wie der Verstorbene der Frühzeit Donatellos um 1423 zurechnet: das Tribunal der Mercanzia (Handelsgericht), das 1463 das Tabernakel erwarb, hat nur die Statuengruppe des Christus und Thomas von Verrocchio und ihr Wappen von Luca della Robbia machen lassen, aber keine neue Nische.

Herr *Prof. Hülsen* zeigte Photographien einer Reliefplatte, die in *Rom* bei dem Abbruch des Palazzetto di Venezia gefunden worden ist, mit Kreuz und Flechtornament wohl aus dem 7. Jahrhundert. Sie ist im Jahre 1316 als Grabstein für den Florentiner Bargella Plactinarum (eine unbekannte Persönlichkeit) verwendet worden. Sie wird von dem alten Bau der benachbarten Kirche *San Marco* in Rom stammen

Herr *Prof. Soulier* behandelte ein in das Florentiner *Museum San Marco* gebrachtes Fresko der Madonna mit Heiligen, das ihm stilistisch Bernardo Daddi nahezustehen scheint.

Herr *Dr. Giglioli* bestimmte ein in der Galerie *Pitti* bewahrtes Bildnis (Nr. 70), das früher als Schiavone betrachtet und von Berenson richtig Tintoretto zugeschrieben wurde. Nach vorsichtiger Reinigung und anschließender Untersuchung ergibt sich: es ist nach alter Inventarangabe wirklich von *Tintoretto* und stellt den Kanzler von Venedig Andreas Frizier (in der zum Vorschein gekommenen Inschrift Frigerius genannt) dar, der 1575—81 dieses Amt innehatte, wodurch auch die Entstehungszeit des Bildes bestimmt wird.

Prof. Brockhaus teilte ein lateinisches Epigramm des Alessandro Rosselli auf den *David Michelangelos* mit, das in dem Leo dem X. gewidmeten Druck seines Gedichtes »Salus Italica« als Beigabe steht. — Ferner lenkte derselbe vor der großen in Mantua erhaltenen *Ansicht Roms*, deren Vorbild von Francesco Rosselli aufgenommen sein wird, die Aufmerksamkeit auf den angesehenen Topographen Roms *Bernardo Rucellai* und äußerte die Vermutung, daß dieser der geistige Urheber jener wichtigen Ansicht Roms gewesen sein kann. *H. B.*

Rom. *Kaiserl. archäol. Institut.* Winckelmannsitzung am 22. Dezember 1910. Dr. *Thomas Ashby*, Direktor der englischen archäologischen Schule in Rom, sprach über die Forschungen, die er als Mitglied des Ausschusses der Internationalen römischen Ausstellung 1911 in England gemacht hat. Das Material, das er dort gesammelt hat, betrifft zwei Sektionen der besonderen historischen Ausstellungen, die im Frühjahr in der Engelsburg eröffnet werden, und zwar die altrömischer Topographie und die des Lebens der Engländer in Rom.

Es ist ihm gelungen, hochinteressante Zeichnungen vieler Vorläufer von Turner zu finden, wie Richard Wilson, T. R. Corens u. a., die gut dazu beitragen, den Ursprung der englischen Landschaftsmalerei kennen zu lernen. Was die Zeichnungen Turners betrifft mit römischen Veduten, so sind sie genau bis ins Kleinste, sie geben uns treue Bilder aus dem Rom seiner Zeit. Der Architekt Robert Adam indessen ist in seinen Zeichnungen nach römischen Monumenten und Ornamenten reichlich phantastisch. Adam ist uns aber auch interessant, weil sein Bruder Thomas für König Georg III. das *Museo Cartaceo* von Cassiano del Pozzo vom Kardinal Alessandro Albani kaufte und noch viele Zeichnungen, welche des Kardinals Onkel, Papst Clemens XI., der Sammlung hinzugefügt hatte. Vieles aus den Schätzen der Albanisammlung kam in die Hände Robert Adams selbst und bei dessen Verkauf an Sir John Soave.

Als ganz besonders interessant in dieser Sammlung beschrieb Dr. Ashby die Serie von Zeichnungen ungefähr aus dem Jahre 1513, welche dem Andreas Coner zugeschrieben werden und worunter der Entwurf der Bauten des 1513 provisorisch zu Ehren Lorenzos und Julians de Medici, als sie das römische Bürgerrecht bekamen, errichteten *Theatrum Capitolii* ist, der im zweiten Band der *Papers of the British School of Rome* publiziert worden ist. Die Zeichnungsbände in Windsor haben einen sehr mannigfaltigen Inhalt, und das *Museo Cartaceo* findet sich darin zerstreut, nur die Zeichnungen nach Sarkophagreliefs, Statuetten und besonders nach altchristlichen Werken sind noch geordnet. Sehr interessant sind die topographischen Zeichnungen, welche die Mosaiken der Basilika des Junius Bassus wiedergeben. Unter den interessanten Zeichnungen, die Clemens XI. der Sammlung hinzugefügt hat, sind viele Entwürfe von Carlo Fontana für die Fontana di Trevi und Sankt Peter aus dem Jahre 1605 Hochkünstlerisch sind einige Zeichnungen von *Antonio Canale*, von dem auch in Windsor fünf Bilder mit römischen Ansichten erhalten sind, die mit des Königs Genehmigung photographiert worden sind.

Einige der Zeichnungen sind aus dem Dupérac-Album von 1575 kopiert. In der Sammlung zu Chatsworth, die Mrs. Strong untersucht hat, sind viele Zeichnungen mit römischen Ansichten von Jan Brueghel d. A., von Willem van Nieulandt und anderen, und eine wichtige Serie von Zeichnungen von *Inigo Jones*, die Projekte zum Palast von Whitehall enthalten und Entwürfe zu einem Maskenaufzug. In vielen von diesen Werken bemerkt man die starken Einflüsse der klassischen Kunst. Jones war ungefähr 1614 nach Rom gekommen.

Zwischen den Malereien ist eine interessante Ansicht der Lateransbasilika vor der Umgestaltung des späteren Jahrhunderts, wie sie Gaspar Poussin entworfen hat.

Der interessante Vortrag Dr. Ashbys wurde durch Lichtbilder illustriert. *Fed. H.*

VEREINE

Die byzantinischen Denkmäler von Saloniki. In einer der letzten Sitzungen der französischen **Académie des inscriptions et belles-lettres** sprach, wie das Bulletin de l'art ancien et moderne berichtet, der Architekt Marcel Le Tourneau über die Resultate seiner Mission nach Saloniki, wohin er geschickt worden war, um die dortigen byzantinischen Denkmäler zu studieren. Bei einem früheren Aufenthalt in Saloniki hatte Le Tourneau die Mosaiken, welche die Sophienkirche ausschmücken, an das Licht gebracht. Im Jahre 1909 und 1910 hat dann der französische Architekt die kostbaren Mosaiken, die neuerdings in der Demetrioskirche entdeckt worden sind, studiert und aufgenommen (s. darüber bereits Diehl, Manuel d'art byzantin S. 190 ff.). Dabei hatte er auch andere Mosaiken wiedergefunden, die unten an den Bogen der Seitenpfeiler angebracht waren. Des weiteren hat er für die ottomanische Regierung ein Schema aufgestellt, nach welchem die schöne Basilika von Eski-Djuma restauriert werden kann, wodurch für dieses schöne Baudenkmal ein neuer und interessanter Anblick gewonnen werden soll. Bei dieser Gelegenheit hat er auch nach den Mosaiken, die früher die Kirche schmückten, gesucht. Dabei kamen eine Reihe von 36 dekorativen Mosaiken zum Vorschein, welche die Arkaden des Hauptschiffs und der Nartheces schmückten. Diese Mosaiken stammen aus dem 5. Jahrhundert und sind in ihrer Verschiedenartigkeit, ihrem Reichtum und ihrer Farbenpracht höchst merkwürdig. — Im Anschluß daran versuchte auch der französische Byzantinist Charles Diehl eine Interpretation und eine Klassifikation dieser Mosaiken. (Der Bericht schreibt nicht »welcher«; es muß sich um die der Demetrioskirche handeln, Diehl l. c. S. 195.) Die Folge der merkwürdigen Votivgemälde, die den unteren Teil schmücken, stammt aus dem 6. Jahrhundert und geht dem Brande, der die Kirche im Laufe des 7. Jahrhunderts verheerte, voraus. Nur wenige Änderungen gehören in die Zeit der auf den Brand folgenden Restaurierung. Das Ganze bildet eines der meisterhaftesten Werke der byzantinischen Kunst des 6. Jahrhunderts. *M.*

Rom. Die Sitzungen der *Società italiana di archeologia e storia dell'arte* sind mit einem Vortrag von Adolfo Venturi über die Jugend und die Anfänge des Pietro Perugino eröffnet worden. Man kennt kein sicheres Werk aus der ersten Jugend des Malers und das erste beglaubigte ist ein Fresko in der Kirche von *Cerqueto* aus dem Jahre 1478, als er schon 32 Jahre alt war. Die größte Ungewißheit herrscht auch in betreff seiner Lehrer, denn Vasaris Behauptung, Verrocchio sei sein Lehrer gewesen, hat keinen Bestand und nicht viel mehr als hypothetisch

ist es, wenn man an *Bendetto Bonfigli, Niccolò da Foligno* oder *Fiorenzo di Lorenzo* denkt. Venturi glaubt einige schon bekannte und bis jetzt verkannte Bilder der ersten Jugend Peruginos zuschreiben zu können und darunter das Bild der Madonna zwischen Engelchören, das dem Piero della Francesca in der städtischen Pinakothek von Borgo San Sepolcro zugeschrieben ist. Von Piero della Francesca glaubt Venturi wohl Züge in dem Bild wahrnehmen zu können, aber denkt, daß Pietro Perugino es ausgeführt, welcher unter der Leitung Piero della Francescas arbeitete. Den Dokumenten entnimmt man, daß die Tafel bei Piero della Francesca 1455 von den Mönchen von S. Agostino in Borgo San Sepolcro bestellt worden war und daß der Maler sie erst 1469 ablieferte. Nun meint Venturi, daß der mit Arbeiten überbürdete Meister, nachdem er gesehen hatte, daß ihm keine Zeit dafür übrig blieb, die Ausmalung des Bildes, zu dem er wohl schon Zeichnungen gemacht hatte, dem Schüler Pietro Perugino übertrug. Damit würde sich auch die so lange Zeit der Ausführung erklären. Ferner schreibt Venturi dem jugendlichen Perugino vier der kleinen Bilder mit den Darstellungen aus dem Leben des hl. Bernhardin von Siena zu. Aus dem stilistischen Charakter dieser Figuren glaubt Venturi entnehmen zu können, daß Perugino in Florenz von Pesellino, Piero und Antonio Pollaiuolo beeinflußt worden war.

Dem Perugino schreibt er auch die große, bis jetzt als ein Werk des Fiorenzo di Lorenzo angesehene Anbetung der Könige der Pinakothek in Perugia und die Kreuzigung mit dem Kruzifix und dem hl. Christophoros in der Galerie Borghese, sowie ein kleines Porträt in der Dresdener Galerie zu.

Für Venturi ist also Perugino ein Schüler von Piero della Francesca und später von Pesellino und den Brüdern Pollaiuoli gewesen. *Fed. H.*

VERMISCHTES

Die Stellung **Hugo von Tschudis** in München ist, wie uns von dort gemeldet wird, insofern erschüttert, als die gegen ihn gerichteten Angriffe und Treibereien in letzter Zeit sich besonders zugespitzt haben. Hoffentlich mißlingt die Absicht der Widersacher Tschudis, die Oberhand zu bekommen.

× **Die Entwürfe für das neue Berliner Königliche Opernhaus,** das bekanntlich auf dem sogenannten Krollschen Terrain im Tiergarten errichtet werden soll, sind nun im preußischen Ministerium der öffentlichen Arbeiten aufgestellt und auch schon vom Kaiser besichtigt worden, ohne daß bis jetzt eine Entscheidung gefallen wäre. Die Entwürfe und Modelle stammen von Geh. Baurat *Fürstenau* (Berlin), *Felix Genzmer*, Baurat *Karst*, dem Erbauer des Kasseler Hoftheaters, Stadtbaurat *Seeling* (Charlottenburg) und Prof. v. *Thiersch* (München). Die öffentliche Meinung, die schon früher ihrem lebhaften Befremden darüber Ausdruck gegeben hat, daß zum Wettbewerb um diese hochbedeutsame Aufgabe nicht ein einziger der tüchtigen jüngeren deutschen Architekten aufgefordert wurde, ist jetzt wiederum erstaunt darüber, daß man in einer Angelegenheit von so allgemeiner Bedeutung die Entwürfe geheim hält. Aber sie kann sich trösten: haben doch selbst die Mitglieder der Budgetkommission des Reichstages, die das Geld bewilligen sollen, die Pläne nicht einmal zu Gesicht bekommen und infolgedessen denn auch abgelehnt, sich vorläufig mit der Frage zu beschäftigen.

o **Düsseldorf. Eduard von Gebhardt** hat soeben ein Fresko der Himmelfahrt Christi vollendet, das er im Auftrage des preußischen Kultusministeriums für die Kapelle des Nordfriedhofes ausführte.

× **Das Schicksal des Tempelhofer Feldes** ist durch die Verhandlungen der Budgetkommission des Reichstages am 23. und 24. Februar entschieden: Berlin bleibt übergangen und der geniale Bebauungsplan Hermann Jansens, der in ästhetischer wie sozialer Beziehung eine städtebauliche Tat gewesen wäre, bleibt *unausgeführt*, obschon die Stadt sich erboten hatte, zum Zwecke seiner Verwirklichung Geldopfer im Betrage von 12 bis 15 Millionen Mark zu tragen. So ist denn die kleine Gemeinde Tempelhof, will sagen die private »Verwertungsgesellschaft«, die hinter ihr steht, Siegerin. In ihrem Auftrage hatten mehrere bekannte Architekten neue Entwürfe zur Bebauung des Feldes ausgearbeitet, die dann von *Bruno Möhring* im Verein mit Geheimrat *Stübben* und mit Unterstützung von *Bruno Schmitz* zu einem weiteren, dem »vorläufig endgültigen« Plane zusammengeschmolzen wurden. Das Beste von diesem neuesten Projekt ist, — daß es Jansens Hauptgedanken übernommen hat, leider zum Teil in mißverständlicher und nicht glücklicher Form. Vielleicht werden noch einige Verbesserungen angebracht. Aber soviel steht fest: die heißen Wünsche und Hoffnungen der Kunstfreunde, bei dieser kaum je wiederkehrenden Gelegenheit die großen Gedanken der modernen Städtebaukunst lebendig werden zu sehen, sind grausam enttäuscht. Und der alte Berliner Bauschlendrian geht seinen Weg weiter.

× **Prof. Richard Friese,** der bekannte Berliner Tiermaler, hat vom Kaiser den Auftrag erhalten, für das ostpreußische Jagdschloß *Rominten* das große Standbild eines Hirsches zu schaffen. Friese hat erst in jüngster Zeit begonnen, sich mit Plastik zu beschäftigen. Bei diesem Werke hat er einen kolossalen Rothirsch zum Modell genommen, einen Zwölfender mit besonders schön entwickeltem Geweih. Die stattliche Tierfigur, die soeben bei Gladenbeck gegossen wurde, soll in der Rominter Heide im Freien Aufstellung finden.

FORSCHUNGEN

Über **»Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten«** berichtet Wilhelm Bode in dem soeben erschienenen Hefte des »Jahrbuches der königl. preußischen Kunstsammlungen« (Bd. 32, 1). Gegenübergestellt sind die Goldwägerin P. de Hoochs, die im vorigen Jahre vom Kaiser-Friedrich-Museums-Verein der Berliner Galerie überwiesen wurde, und die Goldwägerin des Delfter Künstlers, die erst jüngst im englischen Kunsthandel auftauchte. Dieses Gemälde hat eine eigentümliche Vergangenheit. »Eine goldwägende Frau« von Jan Vermeer ist bereits in einem alten holländischen Auktionsverzeichnis vom Jahre 1696 beschrieben. Hofstede de Groot erwähnt dieses Gemälde in seinem »neuen Smith«, dem »Beschreibenden und kritischen Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts«, konnte aber nicht den Besitzer angeben. Das Dezemberheft des Burlington Magazine brachte die Aufklärung. Hofstede de Groot hat mittlerweile die literarischen Spuren des Bildes verfolgt und es war ihm geglückt, es in der Sammlung der Comtesse de Ségur, der Schwester des verstorbenen Präsidenten Casimir Périer, wiederzufinden. Aus dieser Pariser Privatsammlung ist es jetzt in den englischen Kunsthandel übergegangen. Bodes Zusammenstellung ist äußerst lehrreich. Das, was die beiden Maler des Lichtes eint und was sie trennt, wird hier auf zwei Seiten Text erschöpfend dargestellt. Die Übereinstimmung beider Gemälde, des silbrigen von Vermeer und des warm-goldtönigen de Hoochs, im Motiv, in der Haltung der Frau und im Kostümlichen, ist kaum zufällig. Vielmehr macht Bode es sehr wahrscheinlich, daß Vermeer, als die stärkere

und eigenartigere Natur, den damals noch in Delft wohnenden Kunstgenossen beeinflußt hat. In der »Goldwägerin« de Hoochs ist vermutlich die Gattin des Künstlers porträtiert. — In demselben Jahrbuch-Hefte, für das noch Ferd. Laban † als Redakteur zeichnet, macht Frida Schottmüller den Versuch, das vor einigen Jahren aus der Sammlung R. Kann erworbene Bildnis eines blondlockigen Mannes dem Bartolomeo Veneto zuzuschreiben (warum fehlt eine Abbildung der interessanten Rückseite mit dem »Liebespaar«?), D. von Hadeln bringt Beiträge zur Tintoretto-Forschung und A. Romdahl schreibt über »Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos«. Hier wird u. a. das wichtige Thema von den Beziehungen der giottesken Malerei zur französischen Plastik behandelt. *—n.*

Ein hübsches Rembrandtianum veröffentlicht G. Huet im »Bulletin de l'art ancien et moderne«. In einer Folge holländischer Ordonnanzen über Münzwesen hat er unter Neueingängen der Pariser Bibliothèque nationale einen Auszug aus dem Register der Verordnungen der Stadt Amsterdam gefunden, der den Wert von gewissen Münzen »ducaton« und »patacon« für Bankbeleihung bestimmt. Dieser Auszug war für eine große Affiche zum Anschlagen an öffentlicher Stelle bestimmt, und bei seiner Publikation am 25. November 1654 waren unter andern mitwirkend gewesen: *Doktor Nicolas Tulp, Doktor Frans Banning Kock der Ritter Herr zu Parmerlandt* und *Ilpendam* und andere mehr. Tulp ist bekanntlich der Professor der Rembrandtschen Anatomie, Frans Banning Kock die Hauptperson der Nachtwache. So tauchen zwei mit der Geschichte der Malerei eng verbundene Personen ganz verschiedener Stellung zusammen auch in Dokumenten zur Münzgeschichte auf. *M.*

LITERATUR

× Von dem **amtlichen illustrierten Katalog der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums** ist soeben die zweite Abteilung erschienen (im Verlag von Julius Bard, Berlin), der »Die germanischen Länder« umfaßt, also die Werke der deutschen, niederländischen und englischen Schulen. Der Band enthält 776 Abbildungen und, neben knappen Notizen zur Geschichte der Bilder und zur Biographie der Künstler, eine farbenanalytische Beschreibung jedes einzelnen Gemäldes von Dr. Hans Posse, dem jetzigen Direktor der Dresdener Galerie.

J. H. Breasted, *Geschichte Ägyptens.* Vom Verfasser neu bearbeitete Ausgabe, deutsch von Dr. Hermann Ranke von der ägyptischen Abteilung der kgl. Museen in Berlin Mit 200 Abbildungen, Karten und Plänen. Verlag von Karl Curtius, Berlin W, 1910. XVI und 478 S.

Als ich auf einer Nilreise James Henry Breasteds »A History of the Ancient Egyptians« (New York 1908) stetig benützte, mußte ich mir sagen, daß wir Deutsche diesem vortrefflichen Führer durch Geschichte und Kultur Ägyptens nichts zur Seite zu stellen haben und daß wir nichts Besseres tun können, als Breasted zu übersetzen. Nun ist dieser Wunsch, allerdings nicht gerade so wie ich es mir dachte, verwirklicht worden; indem aber Ranke bei seiner Übersetzung der größeren, 1905 erschienenen »History of Egypt« Breasteds manche allzu breit ausgesponnene Abschnitte in diesem Werke durch Teile von Breasteds »History of the ancient Egyptians« ersetzte, hat er uns doch die populäre, auf der Basis der neuesten wissenschaftlichen Forschungen beruhende Geschichte Ägyptens gegeben, die uns bisher fehlte. Bietet die Rankesche Übersetzung den Vorteil, durch ein reichhaltiges und ungewöhnlich gut ausgeführtes Abbildungsmaterial die Lektüre und das Studium des ausgezeichneten Breastedschen Geschichtswerkes zu fördern, so ist doch das große Format und die Wucht des Bandes andererseits ein Nachteil gegenüber der handlichen Form der »History of the Ancient Egyptians«. Und so möchte ich gleich auch empfehlen, das letztere zu den »Historical Series for Bible Students« gehörige Buch, das nur mit einigen Karten und Plänen ausgestattet ist und keine Abbildungen bringt, gleichfalls ins Deutsche übersetzen und als »Handbuch« erscheinen zu lassen; denn es gibt, wie ich am englischen Original erprobt habe, einen Reisebegleiter ab, wie er besser und bequemer nicht gedacht werden kann.

Breasted ist eine Autorität ersten Ranges im Gebiet der Ägyptologie; seine »Ancient Records of Egypt« — eine Dokumentensammlung — sind eine ungewöhnlich sichere Quelle und Grundlage für wissenschaftliche Studien der ägyptischen Geschichte. Auch Ranke genießt ein hohes Ansehen unter den deutschen Ägyptologen und seine dem Original durchaus folgende Übersetzung liest sich anregend und gefällig. Wir hätten also an dieser Stelle, an der auf das Detail nicht eingegangen zu werden braucht, weiter nichts zu tun, als dieses wohlgelungene Werk wärmstens zu empfehlen. Wir müssen aber doch auch rechtfertigen, wieso eine Kunstzeitschrift dazu kommt, eine »Geschichte Ägyptens« anzukündigen. Nun: Breasteds Buch ist ebensowohl eine Kunstgeschichte wie eine politische und Kulturgeschichte. In richtiger Erkenntnis, daß es kein Gebiet der alten Welt gab, in welchem die Kunst von staatlichen, religiösen und kulturellen Verhältnissen weniger getrennt werden kann wie im alten Ägypten — wenn wir von dem Athen des Perikles absehen —: ist dieser Kulturäußerung von unerhörter Gewaltigkeit, als welche wir die ägyptische Kunst anerkennen, der weiteste Raum bei Breasted-Ranke gegeben, und keine abgegrenzte und abgeschlossene eigentliche ägyptische Kunstgeschichte könnte mehr bieten, als jene in die Darstellung eingeflochtenen Betrachtungen über die Kunst der alten Ägypter und ihre religiösen, kulturellen und politischen Grundlagen. — 186 Abbildungen und 12 Karten schmücken das Werk in einer Wiedergabe, die kaum übertroffen werden kann. Dabei hat Ranke zu dem Abbildungsmaterial der englischen Ausgabe noch manche Resultate aus den Ausgrabungen der deutschen Orient-Gesellschaft im Abbild hinzufügen können; er hat weiter das Porträt des Ketzerkönigs Echnaton gemäß den Monuments Piot wiedergegeben und das der Königin Teje, das im Besitz des Herrn James Simon in Berlin ist, ist hier zum ersten Male veröffentlicht. Als Titelblatt figuriert die restaurierte Vase mit blau und gelb Email aus dem Totentempel des Königs Ne-user-Rê (um 2500 v. Chr.). — Druck und Papier machen dem Verlage alle Ehre und das ausführliche Sachregister erleichtert die Benutzung, so daß Breasted-Ranke auch als Nachschlagebuch seinen Zweck durchaus erfüllt, wie Referent aus mehrmonatlicher Benutzung bestätigen kann. *Dr. Max Maas.*

Vinciana. Das Athenäum war in der Lage, einen Vorbericht über eine demnächst bevorstehende Publikation zu geben, in der Professor Edoardo Solmi einige sehr wichtige Entdeckungen zur Geschichte Lionardo da Vincis veröffentlicht. Es scheint, daß Lionardo in dem Castello zu Pavia in den Jahren 1490 und 1491 fast ein Jahr mit dem unglücklichen jungen Duca Gian Galeazzo Sforza verbrachte und in der Visconti-Bibliothek daselbst Vitulones Traktat über Perspektive studierte. Damals kannte er und konsultierte häufig in Pavia den großen Mathematiker Faccio Cardano. Er machte zahlreiche Skizzen des römischen Amphitheaters, das damals noch existierte, und zeichnete die Regisole, die berühmte Reiterstatue, welche entweder Marcus Aurelius oder Theodorich darstellt, und die damals auf einem der Plätze von Pavia stand. Lio-

nardo studierte diese Statue mit Rücksicht auf das von ihm selbst entworfene Standbild des Francesco Sforza. Mit Bramante zusammen arbeitete er für mehrere Kirchen von Pavia, und Amadeos Zeichnungen für die Kathedrale von Pavia wurden von ihm durchgesehen und korrigiert. Von einem deutschen Gelehrten, Prof. A. G. Meyer, war bereits früher angenommen worden, daß die die Kuppel stützenden Bogen von Lionardo wären. — Eine weitere interessante Lionardo-Publikation, seine Abhandlung über das Wasser, ist nunmehr in einer Reproduktion des Codex in der Holkham-Bibliothek erschienen, nachdem der Earl of Leicester die Erlaubnis dazu gegeben und die Publikation unterstützt hatte. Gerolamo Calvi, ein bekannter Lionardoforscher, hat die Ausgabe besorgt. In der Einleitung setzt er die Gründe auseinander, die für die Datierung des Codex in die Jahre 1504 bis 1506 sprechen. Der größte Teil des Manuskripts wurde in Florenz niedergeschrieben. Der analytische Index, den Calvi zu dem Bande verfaßt hat, zeugt von großer Gelehrsamkeit und ist von bedeutendem Werte für die Lionardoforschung.

M.

Vierzig Jahre Glasmalkunst. Festschrift der Königl. Bayerischen Hofglasmalerei *F. X. Zettler* in München. Verfaßt von Dr. *J. L. Fischer.* Kommissionsverlag Georg Müller, München 1910.

Die Festschrift, die die Hofglasmalerei F. X. Zettler zum Gedächtnis ihres vierzigjährigen Bestehens herausgegeben hat, bietet mehr als Festschriften von geschäftlichen Betrieben sonst bieten. Sie gibt nicht nur eine auch für die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes recht interessante Geschichte der Firma von der Zeit ihrer Gründung bis auf den heutigen Tag, sondern sie enthält auch eine längere geschichtliche Einführung, in der der Verfasser Dr. J. L. Fischer neues Material zur Erforschung der Glasmalerei niedergelegt hat. Vor allem über die Urgeschichte der deutschen Glasmalerei äußert er neue Gedanken, die sehr viel richtiges haben. Die in vielen Büchern verbreitete Anschauung, die Glasmalerei sei in Tegernsee um das Jahr 1000 sozusagen »erfunden« worden, weist er zurück und betont dagegen mit Recht, daß zweifellos schon vorher Glasmalereien in der dem Mittelalter geläufigen Form existierten. Bei der Tegernseer Nachricht handelt es sich nur um eine Wiederbelebung der Glasmalerei um die Jahrtausendwende, die vermutlich von Regensburg ausging und in Tegernsee eine Pflegestätte fand, aus der auch die bekannten Glasmalereien des Augsburger Domes hervorgegangen sind. Die Datierung dieser Fenster in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts wird wohl zu Recht bestehen, ebenso wie die Bemerkungen über die Technik, in der sie gemacht sind. Sehr wertvoll sind die Abbildungen nach Originalaufnahmen dieser Fenster am Schluß des Bandes, denen sich noch eine Reihe anderer schätzenswerter Illustrationen nach alten Glasmalereien — neben den Tafeln nach den Erzeugnissen der Glasmalereianstalt — anschließt.

Sch.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang | 1910/1911 | Nr. 19. 10. März 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ZUR BEACHTUNG

Die Firma Klinkhardt & Biermann hatte »zur gefl. Beachtung« in zwei Nummern der von ihr herausgegebenen Zeitschrift »Der Cicerone« und in einem von ihr verbreiteten Prospekt Angaben gemacht, die E. A. Seemann veranlaßten, gegen Klinkhardt & Biermann Klage wegen unlauteren Wettbewerbes zu erheben. Die Gerichtsverhandlung hatte folgendes Ergebnis:

Leipzig, den 27. Februar 1911. Öffentliche Sitzung der fünften Kammer für Handelssachen bei dem Königlichen Landgericht. Gegenwärtig: 1. Landgerichtsrat Dr. von Hahn als Vorsitzender, 2. Handelsrichter Goetz, 3. Handelsrichter Wagner, als beisitzende Richter, Ref. Frhr. von Biedenfeld als Gerichtsschreiber.

In Sachen der Firma E. A. Seemann in Leipzig, Klägerin, gegen 1. Die offene Handelsgesellschaft in Firma Klinkhardt & Biermann, Buch- und Kunstverlag in Leipzig, 2. und 3. deren Gesellschafter, nämlich: den Verlagsbuchhändler Dr. phil. Werner Bruno Klinkhardt in Leipzig und den Verlagsbuchhändler Dr. phil. Karl Wilhelm Georg Biermann in Leipzig, Beklagte, erscheinen bei Aufruf 1. für die Klägerin der Rechtsanwalt Dr. K. Hezel und die Inhaber der Klägerin Seemann und Kirstein, Heft 3 von Jahrgang III des Cicerone überreichend, 2. für die Beklagten die Beklagten zu 2 und 3 persönlich und der Rechtsanwalt Dr. Schotte. Es wird nicht streitig verhandelt. Die Parteien schließen zur Beilegung des Rechtsstreits folgenden Vergleich:

1. Die Beklagten (Klinkhardt & Biermann) verpflichten sich, in dem am 8. März 1911 erscheinenden Heft ihrer Halbmonatsschrift »Der Cicerone« zu Anfang der Abteilung Rundschau folgende Erklärung abzudrucken:

> Um Mißverständnissen vorzubeugen, erklären wir im Anschluß an unsere Mitteilungen in Nr. 1 Seite 15 und Nr. 3 Seite 100 des »Cicerone«: Wir haben den Cicerone deshalb als offizielles Publikationsorgan bezeichnet, weil uns Museumsleitungen zugesagt haben, ständig und rasch ihre Mitteilungen in den »Cicerone« zu bringen. Damit sollte nicht gesagt sein, daß solche Mitteilungen nicht auch vorher oder gleichzeitig in andere Zeitschriften gebracht werden dürften.

2. Die Beklagten (Klinkhardt & Biermann) verpflichten sich, die Hefte Nr. 1 und 3 des Cicerone in Zukunft nur in dem Zustande zu verbreiten, daß

   a) bei der Mitteilung auf S. 15 des Heftes 1 oben das Wort »zuerst« in »rasch« und das Wort »offizielles« in »ständiges« umgeändert wird.

   b) bei der Mitteilung auf Seite 100 des Heftes 3 oben das Wort »offiziellen« in »ständigen« umgewandelt wird.

3. Die Beklagten (Klinkhardt & Biermann) verpflichten sich ferner, für den Fall, daß sie ihren mit der Überschrift »Klinkhardt & Biermann, Verlagsbuchhandlung in Leipzig« und der ersten Textzeile »Die nachfolgend näher umschriebenen Zeitschriften sind mit Januar 1911 in einen neuen« beginnenden Prospekt weiter verbreiten sollten, dies nur in der Weise zu tun, daß folgende Worte, die sich auf der dritten Seite befinden, vorher getilgt werden: »und nach der Hinsicht steht er heute auch außerhalb Deutschlands ohne jede Konkurrenz da« und »Sammler und Kunsthändler haben im Cicerone das einzige Organ, das sachlich und lückenlos orientiert«.

Die Beklagten (Klinkhardt & Biermann) übernehmen alle diese Verpflichtungen als Gesamtschuldner.

4. Die Klägerin (E. A. Seemann) zieht die zum Antrag auf einstweilige Verfügung gehörige Hauptklage zurück.

5. Die Kosten der einstweiligen Verfügung und der Hauptklage werden gegeneinander aufgehoben.

Die Parteien sind darüber einverstanden, daß einstweilige Verfügung und Hauptklage je auf 3000 Mark Streitwert zu beziffern sind.

Vorgelesen, genehmigt

Dr. v. Hahn. Frhr. von Biedenfeld.

HAT TIZIANS SOGENANNTE »HIMMLISCHE UND IRDISCHE LIEBE« IMMER SO AUSGESEHEN WIE HEUTE?

Seit einiger Zeit macht sich an deutschen Universitäten die Tendenz bemerkbar, daß der angehende Kunsthistoriker auch in die Technik der Künste sich einen Einblick verschaffe, und manche Hochschullehrer greifen schon selbst zu Pinsel und Modellierholz als neuem Mittel zu anschaulicherer Gestaltung ihres Unterrichts. Andererseits nehmen auch Künstler wieder, wie in den Zeiten der Renaissance, die Feder zur Hand, um ihre Erfahrungen der Kunstwissenschaft einzureihen. Es ist darum erfreulich, zu sehen, wie Künstler und Wissenschaftler, die früher und auch häufig heute noch in einer gewissen Feindschaft zueinander stehen, von verschiedenen Seiten zusammen kommen, um manches Rätsel zu lösen, vor dem Stilkritik und Urkundenforschung stumm bleiben.

Es soll heute Gelegenheit genommen werden, das viel besprochene Bild des venetianischen Meisters, dessen Deutung und Benennung schon häufig und nicht immer mit besonderem Glücke versucht worden ist, in seiner äußeren Erscheinung einer technischen Betrachtung zu unterziehen, die geeignet ist, seinen Kunstwert zu erhöhen und das Meisterwerk einer vergangenen Epoche unserm modernen Empfinden näher zu bringen. Den Anstoß dazu hat zweierlei gegeben: erstens die bei Restaurierungsarbeiten gemachte Beobachtung, daß früher alte ererbte Meisterstücke rücksichtslos verändert worden sind (man denke an Tizians Bildnis, angeblich Tommaso Mosti, in der Pitti-Galerie, bei dem sich zeigte, daß man über das von Tizian selbst gemalte Gewand ein anderes darüber gepinselt hatte); und zweitens die Farbenwirkung einer unlasierten Kopie des Bildes, welche die bei anderen Restaurierungsarbeiten aufgedrängte Vermutung von späteren Veränderungen zur Gewißheit werden ließ.

Wie sah nun das Bild eigentlich aus? Hat es diese unwahrscheinliche, der Natur so wenig entsprechende Tönung immer gehabt?

Diese Frage legte sich der Restaurator der Uffizien, *Otto Vermehren*, vor, als er sich anschickte, das Bild zu kopieren. Während diese Frage bei den Figuren sich ziemlich einfach beantworten ließ, ergab sich die Hauptschwierigkeit bei der Vegetation, deren dunkelbraune Farbe so herauskommen sollte, wie sie heute erscheint. Aus seinen Erfahrungen wußte Vermehren, daß unter der aufgetragenen dunkelbraunen Schicht, gewöhnlich eine frische, sorgfältig detaillierte grüne Malerei sitzt. Bei diesem Bilde nun ist die dunkelbraune Schicht noch stärker als gewöhnlich. Um nun dieses eigentümliche Tiefbraun mit dem darunter liegenden Grün gut zu erhalten, konnte nicht eine Mischung vorgenommen werden, denn Mischungen geben nicht dieses Braun, sondern es mußte erst eine pastose, detaillierte grüne Untermalung ausgeführt werden, auf die dann nach dem Trocknen die braune Lasur mehr oder weniger gleichmäßig aufzulegen wäre, entsprechend den Schichten des Originales. Als Beispiel für das Überdecken der grünen Farbe mit einer braunen Lasur seien hier erwähnt: der grüne Mantel des Heiligen auf dem linken Flügel des Portinari-Altars von Hugo van der Goes zeigt intensives, schönes Grün mit Resten einer abgenommenen braunen Patina; die Moses-Landschaften Giorgiones in den Uffizien haben schöne grüne Vegetation; auf dem Porträt des Prälaten Beccadelli kamen unter einer undurchsichtigen dicken braunen Schicht grüne detailliert gemalte Franzen am Sessel zum Vorschein; das Porträt der Herzogin von Urbino von Tizian zeigt eine Tischdecke in kräftigem Grün, an der ebenfalls Reste früheren braunen Aufstriches sichtbar sind. Ähnliche Beispiele könnten unzählige noch vorgebracht werden, aus denen man sieht, daß man um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert keine Furcht vor der Anwendung sehr intensiven Grüns hatte. Von solchem Grün ist nun auf der sogenannten Himmlischen und irdischen Liebe wenig genug zu sehen. Nur bei sehr scharfer Betrachtung kann man an kleinen Stellen noch erkennen, daß das Grün versteckt vorhanden ist. Bei der Kopierarbeit nun zeigte sich bei Anlegen der zunächst nur als Untermalung gedachten grünen Farbe wider Erwarten, daß dieses Grün, welches recht intensiv aufgetragen werden mußte, da es doch später mit der tiefbraunen Lasur abgedämpft werden und doch immer noch farbig wirken sollte, und welches dem Frühlingsgrün der draußen befindlichen Parklandschaft der Villa Borghese entsprach, mit den anderen Farben des Bildes merkwürdig gut harmonierte. Namentlich das weiße Gewand der bekleideten Frau, das im Original nicht zu rechter Wirkung kommt, erhielt plötzlich eine Bedeutung als *Farbe*. In diesem unlasierten Zustand baute sich das Bild nicht auf den Farben Blau, Rot, Weiß und Braun auf, sondern auf Blau, Weiß, Rot und Grün. Und zwar Grün in großen Mengen, etwas, was selten gesehen wird. Eine ähnliche Farbenstimmung hat Böcklins Vita somnium breve.

Otto Vermehren hat sich lange Zeit mit der Frage beschäftigt, warum denn das Grün z. B. in den alten Bildern, das oft bei der Reinigung in ungewöhnlicher Frische zutage tritt, so starke, harte asphaltbraune Schichten auf sich hat, die alle darunter liegenden Details aufheben. Die Annahme, es handle sich dabei nur um braun gewordenen Firnis, ist ungenügend. Warum sollten wohl alle übrigen Stellen des Bildes gereinigt worden sein, nur die grünen nicht? Erst glaubte Vermehren, es könne sich auch um eine grüne Lasurfarbe handeln, die später braun geworden sei, und zwar dachte er an Grünspan (essigsaures Kupferoxyd), das eine wunderbar kalte, blaugrüne Lasur gibt, obwohl diese charakteristische Farbe auf keinen alten Bildern in ihrer starken Intensität mehr anzutreffen ist. Allerdings wird in alten Malerbüchern vor ihrer Anwendung gewarnt; Leonardo sagt z. B., das aus Kupfer bereitete Grün gehe, auch wenn es mit Öl verrieben sei, mit seiner Schönheit in Dunst auf, löse sich von der Tafel, auf die es gemalt ist, wenn man mit einem Schwamm darüber fahre, sonderlich bei feuchtem Wetter[1]). Da nicht völlig be-

1) Leonardo, Das Buch von der Malerei. Herausgegeben von Heinrich Ludwig (Quellenschriften XV), pag. 244: »El

kannt ist, worin dieses Verschwinden der Farbe bestehe, ob in einem Ausbleichen oder einem wirklichen Verschwinden, oder in einer chemischen Veränderung, so nahm Vermehren längere Zeit das letztere an, nämlich einen Einfluß von Schwefelwasserstoff in der Luft auf das essigsaure Kupfer und eine dadurch veranlaßte Bildung von braunschwarzem Schwefelkupfer, das jetzt an Stelle des blaugrüuen Grünspans als braune Lasur auf der grünen Malerei liege, analog der Besorgnis, daß aus Bleiweiß durch Schwefelwasserstoff sich schwarzes Schwefelblei bilden könnte, was selten genug und nur bei mit Bleiweiß gehöhten Zeichnungen wirklich beobachtet worden ist. Die Versuche nun, Kupfer, etwa in der Form von Schwefelkupfer, in der braunen Schicht nachzuweisen, haben aber zu keinem Resultat geführt.

Dagegen wurde die Beobachtung gemacht, daß die braune Lasur nicht auf jedem Grün sitzt und — was sehr auffällig ist — durchaus nicht genau innerhalb der Konturen der darunter liegenden grünen Schicht. Vorzugsweise findet sie sich auf hellem, frischem, *gelblichem* Grün, viel seltener auf dunklem bläulichen; andersfarbige Stellen sind manchmal ungeschickterweise etwas mit übergangen, kleine grüne Ecken manchmal ausgelassen. Diese letztere Beobachtung stand zwar nicht gegen die Vermutung, daß das Braun auf eine chemische Veränderung zurückgeführt werden könne, aber sie führte doch zu einer anderen Gewißheit. Wenn wir nämlich die Lasur als vom Maler selbst aufgetragen denken, dann war sie ihm, wenn er sie als *klare* grüne Lasur auf hellem deckenden Grün nur zur Verstärkung desselben benutzte, wenig auffällig, und ein leichtes Überschreiten der Konturen konnte von ihm übersehen werden. Durch die Länge der Zeit aber braun geworden, muß die Lasur uns heute bei weitem mehr auffallen. Dann hätten wir es aber immer mit einer Farbschicht, die vom Maler selbst aufgetragen worden, zu tun. Kleine Überschreitungen der Kontur wird man selbst Tizian nicht übel nehmen, aber man wird sich fragen müssen, warum er mit seiner Lasur, die das Grün verstärken sollte, teilweise auch über den roten Mantel fuhr und anderswo große Stellen von Grün unmotiviert unbedeckt ließ? Die genauere Untersuchung ließ erkennen, daß der Auftrag des Brauns an verschiedenen Stellen ganz oberflächlich, flüchtig, ja lüderlich ausgeführt war. Es schaltet also die Annahme, Tizian habe sein Bild selbst lasiert, völlig aus.

Vielmehr dürfte es sich um prinzipielle Veränderung der Gemälde handeln, die ein späterer barbarischer Zeitgeschmack diktierte. Schon Tizian selbst mußte sich beklagen, daß man seine Bilder verschmiere. Sollte bei unserem Bilde nicht auch das 17. Jahrhundert die Schuld an dieser pietätlosen Verfärbung tragen? In den damals gemalten Bildern kommt nämlich ein frisches intensives Grün (grasgrün, spinatgrün) gar nicht vor, weder in Bildnissen, noch in Landschaften. Vegetation ist stets blaugrau in der Ferne und braun in der Nähe gemalt — der bekannte »braune Baum« der alten Bilder. Man ist damals, wie es scheint, der Anwendung von Grün geflissentlich aus dem Wege gegangen, ähnlich wie auch heute Idiosynkrasien gegen gewisse Farben herrschen. Man weiß ja, daß man damals mit den ererbten Stücken nicht eben zart umging: man verschnitt sie, wenn sie den zugedachten Platz in Länge oder Breite überschritten, man stückte an, wenn sie zu kurz waren. Warum soll man da unbequeme Farben nicht auch mit anderen, damals »modernen« übermalt haben? Wir haben es ja an dem Mosti-Bildnis gesehen, daß man einem Bildnis von Tizians Hand ein anderes Gewand aufmalte! Und so wird man im 17. Jahrhundert das frische Grün der himmlischen und irdischen Liebe mit einer anfangs vielleicht schwachen braunen Lasur übergangen haben, um die dem damaligen Geschmack vielleicht abscheuliche Farbe nicht sehen zu müssen. Tatsächlich wird auch jedesmal, wo beim Restaurieren der Versuch gemacht wird, die braune Lasur zu entfernen, ein kräftiges, intensives Grün darunter gefunden, das in sich detailliert gemalt ist. Es macht freilich Mühe, diese braune Schicht zu entfernen, da sie sehr hart geworden ist. Würde es sich um eine nachgedunkelte Firnißschicht handeln, so würde die Nachdunklung nicht diesen Grad von Tiefe erreicht haben.

Um das Bild ist ein dunkler Streifen gemalt, der als Rahmen gedacht ist, aber so, wie er heute ist, keine Berechtigung hat, da er nicht schwarz genug ist, um das Bild wirklich zurückzudrängen. Er zeigt nur ein mildes Grauschwarz, heller als die anstoßenden Dunkelheiten des Bildes. Schon immer bestanden darum bei Vermehren gelinde Zweifel über die Authentizität dieses Randes, besonders, da der Fuß der nackten Figur so sehr nahe an ihn heran geht. Auffällig ist auch, daß die braune Lasur den Rand nicht mit bedeckt, sondern nur das Grün innerhalb desselben, so daß jetzt die braune Landschaft dunkler erscheint als der Rand, der doch gewiß als schwarzer Rahmen dunkler sein sollte als sie, um das Bild zurücktreiben zu können. Auch hieraus geht mit größter Wahrscheinlichkeit hervor, daß der braune Lasurauftrag entweder früher bedeutend heller oder gar nicht vorhanden war, so daß er die Rahmenwirkung zuließ. Bei der Kopie aber, wo der dunkle Streifen in Gegensatz zu dem frischen Grün steht, erfüllt er seinen Zweck vollkommen: er treibt das Bild zurück und wirkt als Rahmen, obgleich er gar nicht einmal sehr dunkelschwarz gehalten ist. Daher dürfte ein Zweifel an der Autorschaft Tizians für diesen Rahmen nicht mehr berechtigt sein.

So hat die zielbewußt ausgeführte Kopie des erfahrungsreichen, verdienstvollen Restaurators der Uffizien viel dazu beigetragen, einige Rätsel in bezug auf den gegenwärtigen Zustand dieses Bildes und anderer alter Gemälde zu lösen und unserer wieder farbenfreudigen Zeit die Kunst des alten Venetianers näher zu bringen.

OTTO WENZEL.

uerde fatto dal rame, anchora che tal colore sia messo à olio, gli se ne ua in fumo la sua bellezza, s'egli non è subito inuernicato. Et non solamente se ne ua in fumo, ma s'egli sara lauato cō la spungha bagnata di semplice acqua comuna, esso uerde rame si leuara dalla sua tavola, dou' è dipinto, e massimamente, s'el tempo sara umido.«

NEKROLOGE

Durch den am 26. Februar erfolgten Tod des Geheimen Regierungsrats Dr. **Hans Demiani** hat die Generaldirektion der Kgl. Sammlungen zu Dresden einen ihrer vortragenden Räte und die sächsische Kunstpflege einen bedeutenden Förderer verloren. Demiani, der am 11. Juli 1857 in Leipzig geboren war, hat sich als Schriftsteller wie als Sammler einen angesehenen Namen gemacht. Sein Hauptsammelgebiet war das Zinn. Seine Zinnkollektion ist von geradezu berühmter Qualität. Aus seinen Zinnstudien erwuchs 1897 sein Buch über Briot und Enderlein. Besonderes Interesse hatte der Verstorbene für das Leipziger Kunstgewerbemuseum, dem er auch vor einigen Jahren das entzückende Empirezimmer aus dem Romanusschen Hause in Leipzig überließ.

In **Dresden** ist der frühere Direktor der Porzellanfabrik Meißen, Geh. Bergrat **Karl Brunnemann**, gestorben. Er war 1836 in Sachsen-Altenburg geboren und lebte seit 1901 im Ruhestand.

Am 13. Februar starb, erst neunundvierzigjährig, Dr. **H. J. Dompierre de Chaufepié**, der Direktor des Kgl. Münzen- und Medaillenkabinetts im Haag. Er war, nach Vollendung seiner akademischen Studien, erst am Altertümermuseum in Leiden als Volontär tätig; 1893 erfolgte seine Ernennung zum Direktor der Haager Sammlung. Als solcher gab er 1903 den Katalog der niederländischen und auf die Niederlande Bezug habenden Gedenkmünzen heraus. Von anderen wissenschaftlichen Arbeiten sind zu erwähnen: Les médailles et plaquettes modernes. Haarlem, Kleinmann 1890, und das erst kürzlich bei Martinus Nijhoff erschienene Prachtwerk: Keur van munten en penningen uit het Koninklyk Kabinet van Munten (Auswahl von Münzen aus dem Haager Kabinett); das letztere verfaßte er zusammen mit dem Unterdirektor A. O. van Kerkrwyk. *M. D. H.*

PERSONALIEN

Budapest. Der deutsche Kaiser verlieh dem Hofrat Dr. **Gabriel von Térey**, Direktor der Gemäldegalerie des Museums der bildenden Künste in Budapest, das Kommandeurkreuz des preußischen Kronenordens. — Der bisherige Hilfskustos Dr. **Simon Meller** wurde zum Kustos und Leiter des Kupferstichkabinetts ernannt, zum Kustos der antiken Plastik Dr. **Joseph Wollanka.**

Der ordentliche Professor an der Universität Innsbruck Dr. **Rudolf Heberdey**, wurde (als Nachfolger des nach Wien berufenen Prof. Schrader) zum ordentlichen Professor der klassischen Archäologie in Graz ernannt. Heberdey, ein Schüler Benndorfs und Bormanns, hat in Ephesus zahlreiche Grabungen unternommen.

Wien. Zum Vorstande der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens wurde an Stelle des Oberbaurates Andreas Streit, der seine Demission gegeben hatte, der Bildhauer Prof. **Julius Weyr** gewählt.

Die **Royal Academy** in London hat den bekannten schottischen Porträtisten John Lavery, die Maler Mark Fisher und C. H. Shannon, sowie den Architekten Ernest Newton zu »Associates« ernannt. D. Y. Cameron, der bekannte schottische Radierer, wurde zum sogenannten Associate-Engraver und Frank Short zum vollen Academician-Engraver gewählt.

WETTBEWERBE

In der Konkurrenz für das große **Bismarck-Denkmal**, das die **Provinz Pommern** bei Stettin errichten will, hat das Preisgericht jetzt seine Entscheidung getroffen. Der Jury, die in Stettin zusammentrat, gehörten die Bildhauer Prof. Ludwig Manzel und Fritz Schaper aus Berlin, Hermann Prell aus Dresden, die Architekten Prof. Martin Dülfer aus Dresden, Hermann Billing aus Karlsruhe und eine Reihe Stettiner Baumeister an. Den ersten Preis erhielt *Prof. Wilhelm Kreis*, der bekannte Düsseldorfer Architekt, der zweite wurde dem Berliner Bildhauer *Prof. Hermann Hosaeus* zuerkannt, der dritte wurde einem jüngeren Künstler, dem Berliner Bildhauer *Hermann Engel* in Berlin-Zehlendorf, bestimmt. Ferner wurden zwei Entwürfe angekauft, eine Arbeit zweier Kölner Künstler, des Architekten Gipping und Bildhauers Moest, und ein Werk des Stettiner Architekten Föger. 4000, 2500 und 1500 M. wurden an Preisen verteilt, je 1000 M. sind für die angekauften Entwürfe bestimmt. Wilhelm Kreis hat einen Kuppelbau entworfen. Im Innern ist eine Bismarckstatue geplant. Auch die beiden eingereichten Arbeiten von Hosaeus zeigen den Bildhauer zugleich als Architekten. Der eine Entwurf zeigt einen Aufbau von drei Säulen mit der Figur eines Löwen. Als Platz ist der Weinberg, eine Erhebung am linken Oderufer, einige Kilometer unterhalb Stettins in Aussicht genommen, wo das Denkmal wie das Hamburger Hugo Lederers ein weithin sichtbares Wahrzeichen bilden wird. Deshalb war als Bedingung gestellt, daß es von der Oder aus und auch aus der Nähe eine geschlossene und wirksame Umrißlinie erhält. Der Wettbewerb trug hauptsächlich vorbereitenden Charakter und war mehr als eine Art Ideenkonkurrenz gedacht. Für die Ausführung, für die die Summe von 200000 M. nicht wesentlich überschritten werden sollte, wurde daher vorläufig keine Bestimmung getroffen. Infolge der künstlerischen Gleichwertigkeit der Entwürfe von Kreis und Hosaeus sprach die Jury den Wunsch aus, daß im Falle der Ausführung des Kreischen Entwurfes die hierfür erforderliche Plastik, die Gestalt Bismarcks und die Adler, Hosaeus in Auftrag gegeben werden sollen.

Beim **Wettbewerb** für die neue **Kaiserbrücke in Bremen** erhielt den ersten Preis der von der *A.-G. Friedrich Krupp und Prof. Emil Högg*, dem *Direktor des Bremer Gewerbemuseums* eingesandte Entwurf, den zweiten Preis die Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg.

✕ Der **Wettbewerb zur Bebauung des Schöneberger Südgeländes** hat ein ansehnlicheres Resultat gezeitigt als die meisten ähnlichen Preisausschreiben der letzten Zeit. Es handelt sich dabei um die bauliche Erschließung eines Terrains von über 200 Hektar (das Tempelhofer Feld umfaßt 142 Hektar), also in Wahrheit um eine kleine neue Stadtsiedelung, deren künftige Einwohnerzahl man, obschon zum großen Teil Einfamilienhaus- und Villenbau vorgesehen ist, auf etwa 60000 Menschen berechnet. Namentlich der Bebauungsplan von Professor *Bruno Möhring*, der den ersten Preis erhalten hat, erweist sich als eine klare, ungemein praktische und an schönen Einzelheiten reiche Anlage. Aber auch die weiteren Preisträger: Stadtbauinspektor Paul Wolf und Architekt Groß, sowie Hermann Jansen, dessen Entwurf angekauft wurde, haben ausgezeichnete Vorschläge zur Debatte gestellt.

Bei dem **Wettbewerb** um **Plaketten zu Ehrenpreisen der Stadt Berlin** bei Sport- und anderen ähnlichen Veranstaltungen erhielten die beiden zusammengelegten Ehrenpreise von je 2500 Mark die Bildhauer Adolf Amberg in Wilmersdorf und Richard Kuhner-Berlin, der zweite Preis von 1600 Mark wurde dem Bildhauer August Häusser-Stuttgart und der dritte Preis dem Professor Wilhelm Wandschneider-Charlottenburg zuerkannt. Die Entwürfe werden bis zum 17. März im Rathause ausgestellt.

AUSSTELLUNGEN

× Das **Märkische Museum** hat in einem jüngst für diesen Spezialzweck eingerichteten Saal die Neuerwerbungen der letzten Zeit zu einer **Ausstellung** vereinigt. Darunter stehen an erster Stelle die bereits erwähnten Ankäufe aus dem Nachlaß Skarbinas. Daneben hat das Museum einige malerische Berliner Ansichten von Dorothea Hauer, einer jungen Schülerin Hans Baluscheks, sowie mehrere andere Veduten und Porträts aus älterer und neuerer Zeit angekauft. Als Geschenk ist ein repräsentatives Ölbildnis Franz Krügers in die Sammlung gekommen: ein bisher kaum bekannt gewordenes Porträt des Geheimrats Wahlländer, der als Hofzahnarzt der Könige Friedrich Wilhelm III. und IV. eine stadtbekannte Berliner Persönlichkeit war. Eine Reihe graphischer Neuerwerbungen gab sodann den Anlaß, eine **Ausstellung von altberliner Künstler-Festkarten** zu veranstalten, die von der einstigen Blüte dieser heute leider arg heruntergekommenen geselligen Kunst in der preußischen Hauptstadt ein hübsches Bild gibt.

Wien. Die **Jubiläumsausstellung** der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus) wird am 18. März vom Kaiser eröffnet werden.

Leipzig. Im Kunstsalon **P. H. Beyer & Sohn** ist eine Kollektion des Leipziger Malers Prof. *Fritz Rentsch* zu sehen, die recht deutlich beweist, daß dieser nicht eben sehr bekannte Künstler zu den wenigen Leipziger Malern gehört, die ein starkes künstlerisches Temperament besitzen. Er schreibt die Natur nicht ab und er gibt auch keine Illustrationen, sondern ist ein richtiger Maler, der mit Hilfe einer stark impressionistischen Technik seiner persönlichen Auffassung der Landschaft Ausdruck verleiht. Gleichgültig welcher Aufgabe er gegenübertritt, immer versucht er sie in besonderer Weise zu lösen, ohne ein gefundenes Rezept immer wieder in derselben Weise auf alles mögliche anzuwenden. Ob er nun die Häuser von Nordwyk in der Mittagssonne darstellt oder ein stilles einsames Waldtal in Mitteldeutschland, stets versucht er, das Vorbild von seiner charakteristischen Seite her zu erfassen. Wenn auch vielleicht nicht alles vollständig gelöst ist, so spricht doch aus allen Arbeiten ein durchaus ernsthafter, intensiv arbeitender Geist. — Im **Kunstverein** kommen in der Hauptsache zwei Dresdener Künstler zu Wort, die beide sehr wohl bekannt sind, wenn sie auch nicht zu unseren stärksten Künstlern gehören. *Oscar Zwintscher* ist ein sehr merkwürdiger Maler, dem man gewisse Vorzüge zuerkennen muß, auch wenn man ihm etwas fremd gegenübersteht. Zwintscher ist von Haus aus mehr Zeichner als Maler, frühere Arbeiten wie das Doppelbildnis seiner Eltern sind so streng, beinahe hart gezeichnet, daß sie von ferne fast wie Porträts von Cranach aussehen. Diese präzise Art zu zeichnen, hat er beibehalten, doch sind seine späteren Bilder meistens von einer unangenehmen Glätte, die Lichter kräftig-hell und die Schatten unmotiviert schwarz. Bei Landschaften wirkt diese merkwürdige Art von Hell-Dunkel-Malerei besonders abstoßend, vor allem wenn sehr viel farbige Akzente darin vorkommen. Die Dame mit dem roten Kleid im Wald ist hierfür bezeichnend: das Kleid wirkt wie ein rot angestrichenes Stück Holz und das grüne Laub des Waldes wie aus Blech geschnitten. Trotz alledem wird man Zwintscher als einen guten, gewissenhaften Zeichner nicht zu gering schätzen müssen. *Hans Unger* gehört auch in gewissem Sinne mehr zu den Zeichnern als zu den Malern, insofern als er außerordentlich viel Wert auf die Form legt, doch ist er weit entfernt von der etwas primitiven Schwarz-Weißkunst Zwintschers. Er schätzt vielmehr Licht und Sonne in höchstem Maße und pflegt seine Figuren auf einen landschaftlichen Hintergrund zu setzen, der mit vielen lichten Farben und sonnigen Flecken durchsetzt ist. Ohne Zweifel hat sich Unger von Klingers Kunst beeinflussen lassen, die ihm zur Figur und zur monumentalen Form geführt hat. Immer steht im Mittelpunkt seiner Bilder eine menschliche Figur, sei es nun eine allegorische Frauengestalt wie »die Sonne« oder »Morgen« oder das Porträt seiner Frau oder seiner Tochter. Auch sie nehmen die klassische Pose an, ebenso wie sie auch im Typus den Idealfiguren ähnlich sehen, die man von allen Bildern des Künstlers her kennt. Das beweist zur Genüge, wie die Kunst Ungers zum Stil und zum dekorativen Wandbild drängt. — Neben den nicht sehr erfreulichen Arbeiten einiger jüngerer Künstler sei nur noch auf die Bildnisse von *Georg Ludwig Meyn-Berlin* hingewiesen, die mit großer Fertigkeit gemalt sind. Mehr als die großen »auf Bestellung« gemachten Arbeiten erfreuen allerdings die kleinen Porträtstudien, von denen einige ziemlich impressionistisch im Freien gemalt sind. Doch sind alle von einer bemerkenswerten, offenbar durch lange Übung erworbenen Leichtigkeit der Mache. *Sch.*

Die diesjährige große Berliner Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof wird als besondere Abteilung auch eine kleine **Ausstellung von deutschem Porzellan** bringen. Sie soll alle die Ansätze zur Anschauung bringen, die in letzter Zeit mit so gutem Erfolg zu einer neuen Porzellanplastik gemacht worden sind. Die großen staatlichen Manufakturen Deutschlands werden vertreten sein (Berlin, Meißen, Nymphenburg), aber auch die leistungsfähigsten der Privatmanufakturen. Diese Abteilung verspricht noch reichhaltiger zu werden als diejenige der Brüsseler Weltausstellung.

Die **zweite Ausstellung des Berliner Künstlerbundes** wird am 30. März im Lipperheideschen Palais in der Potsdamerstraße eröffnet werden. Die Einsendung der Werke erfolgt wiederum anonym bei diesmal erschwerten Aufnahmebedingungen. Die Jury wird in drei getrennten Gruppen arbeiten. Die Ausstellung soll hauptsächlich Bilder bis zum Preise von 300 Mark enthalten. Doch wird diesmal versuchsweise ein Saal getrennt werden, der Werke, darunter auch Porträts enthält, die den Preis von 300 Mark übersteigen.

—r. **Chemnitzer Kunsthütte.** Die Märzausstellung bietet Gemäldekollektionen von *Jos. Rummelspacher* aus Berlin, Prof. *Kampmann* aus Grötzingen, *Amandus Faure* aus Stuttgart, *Albin Schlehalm* aus Plauen; sowie Einzelbilder von *Carl Vinnen* aus Cuxhafen, Prof. *Hasemann* aus Gutach, *Albert Jurisch* aus Berlin, *Rudolf Höckner* aus Ninndarf; — ferner eine größere Anzahl japanischer und chinesischer Malereien, Lack- und keramischer Arbeiten. — Dazu trifft Mitte des Monats zu längerer Ausstellung eine Kollektion Gemälde von Prof. *Oskar Zwintscher* aus Dresden ein, über dessen Kunst den Mitgliedern der Kunsthütte am 2. April ein Vortrag geboten werden wird.

Wiesbaden. Der neueröffnete Kunstsalon **Dr. F. Graefe,** der ein streng künstlerisches Programm entwickelt, versteht es, sich in Wiesbaden sowohl mit gut und interessant gewählten Kollektionen moderner Künstler, als auch mit erlesenen Stücken alter Kunst einzuführen. Kandinski, Leo Putz, L. v. Hofmann und der noch weniger bekannte Karl Caspar bildeten zur Antrittsvorstellung ein gut zusammengestelltes Ensemble. Caspar, ein in München lebender Württemberger, ist Schüler von Haug und Herterich. Ein originales Temperament. Breite Pinselführung. Akzentuierte Koloristik. Problematiker im Inkarnat. Alles in allem sehr beachtenswert. Unter den Werken alter Kunst entdeckt man mit besonderem Interesse einen einwandfrei beleumundeten

Joos van Cleve, ein »Jesuskind mit Traube«, das man in dem Werk des Meisters wohl künftig als eines der wichtigsten Stücke ansprechen dürfen wird. Ferner einige gute Primitive vom Mittel- und Niederrhein, auch gute Skulpturen. Eine Reihe vorzüglicher Niederländer des 17. Jahrhunderts; einige Franzosen. Ein ausgezeichnetes Selbstporträt von *Perin* (g. 1753, Marseille). Der Künstler sitzt vor einem angefangenen, an Madame de Warens, Rousseaus Freundin, adressierten Brief. Im Hintergrunde stehen Rousseaus Werke. Ein ganz vortreffliches, den Zeitcharakter vorzüglich widerspiegelndes Bildnis. — In der *Kunstgalerie Banger* übt eine umfassende **Menzelausstellung** Anziehungskraft, die allerlei Kuriosa enthält. So z. B. zwei Menzel-Bilderbogen, deren einstiger Kunstwert sich verzweihundertfacht hat, eine Reihe schöner Originalradierungen usw. Übrigens auch einige Handzeichnungen, Studienblätter sehr guter Qualität und zwei ungemein feine Schabkunstblätter, die im Preise höher stehen als die Handzeichnungen.

M. E.

Eine **Ausstellung der englischen Pastellmaler des 18. Jahrhunderts** wird vom 1. April bis zum 15. Juni unter der Ehrenpräsidentschaft des englischen Botschafters, des Unterrichtsministers und der Leitung von P. de Nolhac in Paris veranstaltet werden.

SAMMLUNGEN

Über **neuerworbene Kleinbronzen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** berichtet Generaldirektor Bode im Märzheft der Amtlichen Berichte. Seit zwei Jahren sind nur etwa ein Dutzend Stücke der Sammlung neu eingefügt worden; eine kleine Zahl also, aber für den nicht unerheblich, der die annähernde Vollständigkeit dieser rund 1400 Objekte umfassenden Sammlung kennt, der nur noch einige Unika fehlen. Die neu hinzugekommenen Stücke sind eine Bacchantin aus dem Kreis des Agostino di Duccio, ein Bleiabschlag mit Putten, bez. und datiert 1467, und der Bronzeausguß eines ovalen Siegesstempels des Bischofs von Siponto vom Parmenser G. F. Enzola, eine Platte mit Kampfszenen der Richtung des Filarete, eine runde Florentiner Plakette mit der Madonna und den beiden Knaben vom Anfang des Cinquecento, ein größeres Stück mit Götterversammlung von Valerio Belli (Unikum?), ferner ein Täfelchen mit der Kreuzesschleppung an Raffaels Spasimo erinnernd, eine große Rundplakette mit allegorischer Darstellung von einem Zeitgenossen des Leone Leoni. Besonders wertvoll eine Porträtplakette des Dogen Francesco Foscari, den wir auch durch Gentile Bellinis Bildnis im Museo Correr kennen. Als eigentliche Medaillen figurieren eine mit dem Selbstporträt des Malers Francesco Francia, das in bemerkenswertem rustikalen Gegensatz zu seinen Gestalten steht, die nie bis drei zählen können; ferner eine Mönchsmedaille vielleicht von Niccolò Fiorentino. Dazu kommen eine deutsche Bleimedaille und einige deutsche Plaketten.

D.

× Über den **Umbau der Nationalgalerie**, der bald nach dem 1. April beginnen soll — sobald der preußische Landtag, was als sicher gelten darf, die Mittel bewilligt hat —, erfährt man jetzt Näheres. Es handelt sich, wie schon früher mitgeteilt wurde, um Veränderungen im Erdgeschoß der Galerie. Alle Um- und Einbauten, die hier vorgesehen sind, werden so ausgeführt, daß der Kern des Bauwerks selbst unangetastet bleibt. Die Säulen, Friese, Decken usw. werden mit Verkleidungen aus verhältnismäßig leichtem Material verdeckt — ähnlich (wenn auch immerhin ein wenig massiver) wie dies seinerzeit bei der Einrichtung der Jahrhundert-Ausstellung geschah —, so daß später die nun ins Dunkel sinkenden Details leicht »ausgewickelt« werden könnten, wenn es gewünscht wird. Der Umbau wird gleich am Eingang des Erdgeschosses beginnen, wo Justi die beiden seitlichen Öffnungen unter der Freitreppe schließen lassen will, um den Haupteingang vorn unter das Reiterdenkmal Friedrich Wilhelms IV. zu verlegen. Hier sollen auch die Garderobe und die Kasse untergebracht werden, so daß der ganze Raum von der jetzigen Eingangstür bis zum Treppenhause für die Aufstellung großer Skulpturen gewonnen wird. Der langgestreckte Bronzesaal, der dann folgt, wird geteilt, wodurch das fatale Doppellicht von rechts und links, das er jetzt hat, ausgeschaltet wird, und von diesem Doppelraum nun wird man, immer an den Fensterseiten, rechts und links den Weg durch die Kabinette antreten. Rechts wird man die Werke der deutschen Realisten und Impressionisten anordnen, links die deutsch-römischen Stilisten Feuerbach, Böcklin und Marées. Zu diesem Zwecke wird hier, auf der linken Seite, die bisherige große Skulpturenhalle umgewandelt. Man will die Marmorsäulen umkleiden, Wände einziehen, die Decken niedriger legen (dies geschieht auch auf der andern Seite), so daß Räume von geschlossener Beleuchtung entstehen. Dabei hofft man unter anderem auch für Feuerbachs Gastmahl des Plato, einen der wertvollsten Schätze der Galerie, endlich einen geeigneten Platz zu schaffen, um es somit von der wenig passenden, unwürdigen Stelle im Treppenhause zu erlösen. Am meisten Schwierigkeiten macht die Apsis. Hier hat Justi die Absicht, zunächst zwei Räume von den Fenstern bis zur Mitte einzubauen. Der kleine halbrunde Raum, der dann übrig bleibt, soll sein Licht aus den Oberfenstern des Erdgeschosses über die niedriger gelegten Decken der Endkabinette hin erhalten. Schon früher wurde darauf hingewiesen, daß der Mittelgang fortfallen und der Zugang zu den kleineren Sälen überall an die Fensterseite verlegt werden wird, damit der Eintretende nicht durch das scharfe Licht geblendet wird, das jetzt sein Auge jedesmal trifft, sobald er ein neues Kabinett betritt. Überall wird man die Stoffbespannung der Wände und die Verschalung für den Putz der Decken, die sich durch einfache Vouten an die Wände anschließen, an freistehenden Holzgerüsten befestigen. Um die Beeinträchtigung der Raumwirkung durch die ungünstigen großen Fensternischen zu mildern, ist projektiert, die Heizkörperverkleidungen noch etwas vorzuziehen und auf diese ein zweites Fenster zu stellen, das oben an die Voute und seitlich an die schrägen Fensterlaibungen angeschlossen wird. Alle diese Änderungen werden nach Entwürfen des Bauinspektors Wille ausgeführt. Die Sammlungen selbst werden während des Umbaus naturgemäß für einige Zeit dem Publikum entzogen. Übrigens greifen die aufgetauchten Gerüchte, wonach die staatliche Kunstverwaltung jetzt schon an den Neubau eines modernen Museumsgebäudes auf dem fiskalischen Grundstück des heutigen Zirkus Busch jenseits der Spree denken soll, den Ereignissen weit vor. Es ist kein Zweifel, daß man frühestens nach der Durchführung der älteren Messelschen Pläne auf der anderen Seite der Museumsinsel ein solches Projekt ins Auge fassen wird, und darüber werden noch manche Jahre hingehen.

Mannheim. Am 11. März wird ein neuer Zweig des Museums der Öffentlichkeit übergeben, das neuerrichtete **kunstwissenschaftliche Institut und graphische Kabinett.** Aus Anlaß der Eröffnung dieses neuen Betriebszweiges veranstaltet die Direktion im Obergeschoß der Kunsthalle eine große *Meisterausstellung für Graphik*, die nach Art der ersten Meisterausstellung vor einem Jahre an erlesenen Meisterwerken ein geschlossenes Bild der graphischen Kunst des 19. Jahrhunderts und der Moderne geben wird.

Wien. Die Frage des Baues des **städtischen Museums,** die mehrere Jahre die Gemüter in Aufregung gehalten hat, scheint nun ihrer endgültigen Lösung zuzugehen. Otto Wagner hätte den Bau auf dem Karlplatze errichten sollen, dagegen erhob sich aber lebhafter Wiederspruch, da man fürchtete, der Fischersche Bau der Karlskirche könnte in seiner Wirkung durch den daneben befindlichen Neubau geschädigt werden. Mit großen Kosten wurde schließlich eine Schablone des projektierten Baues errichtet, die geteilten Beifall fand. Nun scheint man die Idee, den Bau auf dem Karlsplatze zu errichten, endgültig aufgegeben zu haben und will dafür die Gründe des aufgelassenen Friedhofes auf der Schmelz bestimmen. Ferner soll eine öffentliche Konkurrenz für deutsch-österreichische Architekten (ohne Rücksicht auf ihren Wohnort) zwecks Erlangung von Entwürfen ausgeschrieben werden. Die Entscheidung des Gemeinderates steht noch aus. *O. P.*

Das Museum der bildenden Künste in Budapest wurde in letzter Zeit durch einige wertvolle Werke bereichert, unter welchen besonders genannt sei das durch den bekannten Pariser Kunsthändler F. Kleinberger geschenkte große Bild (H. 148, Br. 227 cm) »Tod der Maria« von *Hans Holbein d. Ä.* Das Bild, welches in der Monographie von Curt Glaser über den Meister beschrieben und illustriert ist, trägt auf dem Weihwasserkessel folgende Inschrift:

WOLFGANG PREW
MARIA HILF 14..
HANS HOLPAIN

und zeigt außer der Hauptdarstellung noch den Moment, wie die Maria von Christus und den Engeln im Himmel empfangen wird. Das Bild stammt aus gräflich Wickenburgschem Privatbesitz in Österreich und ist vorzüglich erhalten, seine Entstehungszeit fällt in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts. Sodann schenkte Hofrat Dr. Armin Stern dem Museum ein Fischstilleben mit landschaftlichem Hintergrund von *Jacob Gillig,* einem seltenen Utrechter Künstler (1636—1688?), bezeichnet und datiert: J. Gillig 1662. Hofantiquar Julius Böhler in München verehrte dem Museum ein Bauerninterieur von dem seltenen Amsterdamer Maler *Heinrich Bogert,* signiert H. Bogert.

Die moderne Abteilung wurde durch drei Werke von Prof. *Otto H. Engel* in Berlin bereichert und zwar durch zwei lebensfrohe farbige Pastellköpfe von der Insel Föhr und durch ein prächtiges Ölbild »Rast auf der Dühne«, ein Geschenk des Hofrats Dr. Armin Stern. Das Museum erwarb *William Hogarths* Bildnis seiner Schwiegermutter, der Lady Thornhill, ferner den »Tempelgang Mariä«, eine *katalonische Arbeit um 1520,* stark niederländisch beeinflußt. Leihweise wurden dem Museum von Herrn Moritz Leopold Herzog überlassen drei *primitive Franzosen* (Schule von Avignon 15. Jahrhundert), *Hieronymus Bosch* »Anbetung der hl. drei Könige«, *A. van Dyck* »Christliche Märtyrer« und *Giampetrino* »Christus mit dem Kreuz«, ferner vom Königl. Rat Marcell von Nemes eine Landschaft von *Murillo,* eine figurenreiche Komposition von *Subleyras* (Dr. August L. Mayer), ein Stilleben von *Pieter Breughel,* ein signiertes Fischstilleben mit Meer und Düne von *Abraham van Beijeren,* ein großes Geflügelstück von *Jan Weenix,* eine Landschaft mit Jägern von *Salvator Rosa,* ein dreiteiliges Altarwerk aus der Sammlung Gozzadini, thronende Madonna mit Heiligen und musizierenden Engeln vom Jahre 1379, das Crowe und Cavalcaselle (Storia della pittura III. 335) dem *Agnolo Gaddi* zuweisen, ferner eine Krönung Mariä mit Engelschar von *Simone da Bologna,* bezeichnet Symon pinxit hoc opus, wahrscheinlich das Mittelstück eines Triptychons, ähnlich dem bezeichneten Werke des Künstlers der Sammlung Fritz Gerstel in Berlin (Helbingsche Kunstauktion 1909, 2. März, Nr. 67).

Liegnitz. Die Stadt Liegnitz beabsichtigt im Laufe der nächsten Monate die Überführung ihrer bisher an verschiedenen Orten aufbewahrten und in letzter Zeit wegen Raummangels zum Teil magazinierten Sammlungen in ein eigenes *Museumsgebäude.* Es ist zu diesem Zwecke eine monumentale Villa angekauft worden, die in ihrer äußeren wie inneren Anlage, besonders auch wegen ihrer Weiträumigkeit museumstechnisch äußerst geeignet erscheint. Auch Umbauten (Anlage von Oberlichtsälen usw.) sind leicht auszuführen. Die Sammlungen sind teils historischer, teils kunstgewerblicher Art. Zu erwähnen ist besonders eine umfangreiche Kollektion von Rüstungen und Waffen mit seltenen Exemplaren aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Ferner ist schlesisches Kunstgewerbe aller Art gut vertreten. Von neuerer Kunst soll eine große Zahl von Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden des vor einigen Jahren verstorbenen schlesischen Malers Blätterbauer, der sich vorzugsweise in Liegnitz aufhielt, in besonderen Räumen untergebracht werden. Die ganze, wohl kleine, aber zum großen Teil recht gute Sammlung, die sich bis jetzt in ihrer Gesamtheit schlecht überblicken ließ, verspricht nach ihrer Aufstellung im neuen Gebäude gut zur Geltung zu kommen. — Gleichzeitig findet in Liegnitz der *Verkauf* der in Sammlerkreisen bekannten *Privatsammlung Dr. Schulz* statt. Sie besitzt besonders schöne italienische und deutsche Möbel (einige Danziger Schränke usw.), italienische und deutsche Fayencen, Steinzeug, Zinn, überhaupt kunstgewerbliche Arbeiten aller Art aus dem 15.—18. Jahrhundert in Menge. Zu erwähnen sind noch mehrere wohl erhaltene Originalrahmen aus der Renaissance. *W. G.*

VEREINE

In der Februarsitzung der **Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin** sprach Professor Sarre über die im Vorjahre veranstaltete Ausstellung von Meisterwerken islamischer Kunst in München. Der Vortragende gedachte der bisher stattgehabten Ausstellungen islamischer Kunst, von denen die Teppichausstellung in Wien 1890, die allgemeine in Paris 1903, die keramische in London 1907 und die Berliner Miniaturenausstellung von 1910 besonders wichtig waren. Die Münchner Ausstellung war von allen genannten die weitaus umfangreichste und reichhaltigste, und nur durch die rege Beteiligung des Auslandes möglich. Die Zahl der Leihgaben betrug über 4000, die der Aussteller etwa 250, darunter 72 öffentliche Sammlungen, Kirchen und Schatzkammern. Mittels zahlreicher Lichtbilder wurden die Hauptstücke der Ausstellung von der Sassanidenkunst bis zur neueren türkischen Kunst demonstriert: Stoffe, Gläser, Metallgegenstände, Teppiche und Keramik. Da ein eingehender Bericht der Ausführungen Sarres hier ohne Abbildungen wenig Wert hätte, sei auf die illustrierten Berichte der fachwissenschaftlichen Ausstellungsleiter im August-Septemberheft von »Kunst und Kunsthandwerk« (Wien 1910) verwiesen, wo u. a. Sarre über die Teppiche und Keramik berichtet hat, ferner auf den illustrierten zusammenfassenden Ausstellungsbericht von Ernst Kühnel im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1910, endlich auf den illustrierten einführenden Aufsatz »Islamische Kunst« von Ernst Diez im »Kunstgewerbeblatt« (Ztschft. f. bild. Kunst) September 1910. *D.*

KONGRESSE

Der **vierte internationale Kongreß für Kunstunterricht,** Zeichnen und angewandte Kunst wird vom

12. bis 18. August 1912 in Dresden tagen und mit einer großen Zeichen- und Lehrmittelausstellung verbunden sein.

VERMISCHTES

× **Max Liebermann** hat soeben ein Porträt des rheinischen Warenhausbesitzers Leonhard Tietz vollendet. Vorherging ein Bildnis des bekannten Berliner Schriftstellers Dr. Julius Elias und eine neue Fassung des Bildes der von Ruderbooten belebten Elbe unterhalb Hamburgs.

× **Leo von König** hat ein Bildnis Gerhart Hauptmanns fertig gestellt.

Leipzig. Für die Mitglieder des *Leipziger Künstlervereins* hat das Leipziger Warenhaus *A. Polich* ein Ausschreiben zur Dekoration von Schaufenstern veranstaltet, dessen Resultat jetzt vorliegt. Fünfzehn Fenster der Firma wurden von Künstlern wie Hugo Steiner-Prag, Gruner, F. Hein, Molitor, Belwe usw. geschmackvoll dekoriert. Ein solcher Versuch, die Angehörigen einer Künstlervereinigung zu praktisch-künstlerischer Betätigung zu veranlassen, verdient unbedingt Nachahmung.

Für **Rembrandts »Mühle«** (entstanden um 1650, 86×102,5) soll, wie englische Blätter berichten, der Besitzerin, der Marquess of Lansdowne, aus Amerika ein Angebot von 100000 Pfund also zwei Millionen Mark, gemacht worden sein. Lord Lansdowne hat der Nationalgalerie das Vorkaufsrecht für das Bild gelassen mit einer Frist von sechs Wochen, von denen schon ein Teil verstrichen ist. Die »Mühle« befindet sich in der Sammlung von Bowood und ist seit mehr als zwanzig Jahren nicht ausgestellt worden. Ein Preis von 100000 Pfund ist in England noch nie für ein Bild bezahlt worden.

Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt des *Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien* bei über Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 3 Bände in Halbleder gebunden zu je 17 Mark. Das Werk kann durch jede Buchhandlung bezogen werden. Wir machen auf die Beilage besonders aufmerksam.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 20. 24. März 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

FRITZ VON UHDE †

Nun ist auch Fritz von Uhde dahingegangen, er, in dessen Namen uns der Begriff echter deutscher Kunst moderner Art gesammelt erschien; er, an den wir immer zuerst dachten, wenn es galt, dem Auslande oder wem es sei zu zeigen, was deutscher Geist in der Kunst ist. Er gehörte zu den großen führenden Persönlichkeiten, an deren Namen der Ruhm der Kunststadt München in unseren Tagen und vor allem der Münchener Sezession sich emporrankte. Was von jeher das Kennzeichen der deutschen Kunst war: Kraft der Charakteristik, Innerlichkeit der Auffassung — Uhde besaß es; und was die Gegenwart vor allem von einem Künstler fordert: Eigenart und Persönlichkeit — Uhde besaß es nicht minder. Fest wurzelte er im Boden der modernen Kunst, er war ein Bannerträger der neuen Anschauung vom Wesen der Malerei, die um 1880 in Deutschland unter den aufstrebenden Künstlern sich so kraftvoll die Bahn brach, und ihm blieb es vorbehalten, dieser neuen Kunst der Malerei den ernstesten Gehalt zu geben, zum malerischen Schein die tiefe Innerlichkeit zu gesellen, die uns ans Herz griff und mit aller Kraft hinüberzog zu der neuen Kunst, die uns in Uhde so Großes zu sagen wußte gleich einem neuen Evangelium.

Uhde ist nicht den geraden Weg zur Kunst gegangen. Trotz der entschiedenen Begabung und Hinneigung zur Malerei, die er von beiden Eltern überkommen hatte, gelang es ihm zunächst nicht, sein Lebensschifflein auf die Pfade der Kunst zu steuern, und auch als er endlich auf den richtigen Weg kam, hat es Jahre gedauert, bis er sich selber fand. Fritz von Uhde wurde 1848 in Wolkenstein als Sohn eines sächsischen Verwaltungsbeamten geboren, der 1883 als Präsident des evangelisch-lutherischen Landeskonsistoriums gestorben ist. Er ging durchs Gymnasium und trat darauf in die Dresdener Kunstakademie ein; indes er, der schon als Knabe Adolph Menzels Zeichnungen bewundert und kopiert hatte, konnte der kleinlichen, unfruchtbaren Zeichnerei in der Gipsklasse nicht den mindesten Geschmack abgewinnen und konnte auch zu den Lehrern in keinerlei Verhältnis kommen. So kehrte er der Akademie den Rücken und trat 1867 bei den sächsischen Gardereitern als Avantageur ein. Als Leutnant von 22 Jahren machte er den deutsch-französischen Krieg mit; später trat er zum 2. sächsischen Ulanenregiment über, als Oberleutnant des Karabinierregiments nahm er 1877 seinen Abschied, um wieder, diesmal aber endgültig, zur Malerei überzugehen. In späteren Jahren wurde er noch zum Rittmeister ernannt. Auf Makarts Rat, den er 1876 eingeholt hatte, ging Fritz von Uhde nach München, aber es fand sich nirgends ein Platz für den nicht mehr ganz jungen Anfänger, der den Reitersäbel mit dem Pinsel vertauschen wollte. Weder Piloty noch Wilhelm Diez, noch Lindenschmit konnten ihm Unterkunft gewähren. So malte er auf eigene Faust wilde temperamentvolle Schlachtenbilder in farbenprächtiger Makartscher Manier. Die Erlösung aus dieser unbefriedigenden Tätigkeit brachte ihm die Bekanntschaft mit Michael Munkacsy, mit dem er 1879 nach Paris ging und unter dessen Leitung er ein Jahr lang energisch arbeitete. Der Erfolg dieses Studiums war, daß er wirklich künstlerische Arbeit zu leisten erlernte, wenn auch zunächst durchaus in der dunkeln aus dem Asphalt heraus malenden Manier Munkacsys, die damals so große Bewunderung erregte und durchaus das Gegenteil von Uhdes späterer eigener Malweise ist. Als Probe dieses Könnens stellte Uhde 1880 im Pariser Salon die Chanteuse aus, ein figurenreiches, temperamentvolles Kostümbild in holländischer Tracht des 17. Jahrhunderts. Ende desselben Jahres kehrte er nach München zurück, und hier stellte er sich alsbald in dem Gemälde »Das Familienkonzert« als ebenbürtiger Schüler Munkacsys vor. Es war sein letztes Genrebild, auch sein letztes Bild in einer fremden Manier. Denn eben brach mit Macht die neue Zeit der Freilichtmalerei an; Uhde lernte den scharfkritischen Max Liebermann kennen, der damals in München lebte, und im Spätsommer 1882 ging er nach Holland, wo er rein nach der Natur studierend, ohne Unterweisung Luft und Sonnenschein malen lernte und sich von der dunklen Ateliermalerei zum freien Licht hindurchrang. Die Näherinnen, der Leierkastenmann und die Trommelübung zeigten ihn 1883 als einen ganz veränderten reifen Künstler, der durchaus auf eigenen Füßen stand, und erregten als »revolutionäre Schöpfungen« starkes Aufsehen in München, das damals ja noch größtenteils unter dem Zeichen Pilotys stand. Im Winter 1883/84 aber malte er sein erstes biblisches Bild »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, und damit war der Fritz von Uhde fertig, den wir bewundern lernten, mit dem wir zwei Jahrzehnte freudig gewandert sind, weil er das Sehnen

der Zeit mit den Mitteln der Zeit malerisch zu verkörpern und vor uns hinzustellen wußte.

Zu dem Waffenvorrat der modernen Parteiästhetik gehört der Satz: nicht auf das Was, sondern auf das Wie komme es an, der natürlich richtig ist, wenn man etwa ein meisterhaft gemaltes Stilleben über ein stümperhaftes Historienbild stellt. Indes man geht in der Anwendung des Satzes jetzt so weit, einen gehaltvollen Stoff überhaupt zu verdächtigen und mit Mißtrauen zu betrachten, als käme dem Gegenstand in der Kunst überhaupt keine Bedeutung zu. Die Kunstgeschichte lehrt das Gegenteil: was bliebe z. B. von der italienischen Kunstgeschichte übrig, wollte man die Legende des hl. Franziskus, die antiken Allegorien, die heiligen Unterhaltungen, die Madonnen, die heiligen Familien, die Martyrien usw. als unwesentlich streichen? Nein — auch dem Stofflichen kommt in der Kunst eine hohe Bedeutung zu. Gerade daß Uhde zu dem Suchen nach der neuen malerischen Formel das Suchen nach der Seele gesellte, daß er seinen Malereien einen tieferen Gehalt zu geben strebte über die bloße Wiedergabe der Natur hinaus, das gibt seinem Werk das Bedeutsame und Überragende. Uhde hat uns wiederholt erzählt, wie sehr er sich wünschte, Gemälde für Kirchen malen zu können. Nur einmal ist ihm dieses Sehnen erfüllt worden — das war, als er aus seiner Heimat, aus Zwickau in Sachsen den Auftrag erhielt, für die Martin Luther-Kirche ein Gemälde zu schaffen. Er wählte damals als Thema: Das Volk, das in Finsternis saß, hat ein großes Licht gesehen, und die da saßen am Ort und Schatten des Todes, denen ist ein Licht aufgegangen (Ev. Matth. 4, 16). Christus, der Licht in die Finsternis der Welt und in die Finsternis der Farben bringt, das war so recht ein Thema, das den Menschen und den Künstler in Uhde zugleich und gleich mächtig zu packen vermochte. Denn Christus war ihm ja zum Problem des Lichtes geworden, das er malerisch zu bewältigen suchte, seitdem die Sehnsucht, aus Asphalt, aus dem dunklen Atelierton herauszukommen, ihn wie alle jungen aufstrebenden Künstler so mächtig gepackt hatte. Vor vielen dieser jüngeren Künstler aber hatte Uhde von Anfang an voraus, daß er außer dem Licht auch noch Innerlichkeit, Seele geben wollte, und so kam er auf die Verkörperung des Lichtes, auf Christus. Es ist wohl selbstverständlich, daß er nicht auf diese hohe Gestalt als Gegenstand seiner malerischen Bestrebungen gekommen wäre, wenn sie ihm nicht innerlich nahegestanden hätte. »Ich kenne nichts Schöneres als die Evangelien in ihrer rührenden Schlichtheit«, hat Fritz von Uhde einst bekannt, er kannte sie in- und auswendig, und gar manches evangelische Bild stand noch fertig vor seiner Seele, das er gern gemalt hätte, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, wenn er einen — Auftrag dazu bekommen hätte.

Die biblischen und religiösen Gemälde Uhdes erschienen vielen, als er damit auftrat, als revolutionär, einmal weil damals das Schönheitsideal der nachgeahmten italienischen Renaissance galt, das ja der Kirche als Herrscherin der Seelen entsprach, und dann weil Uhde nicht das religiöse Dogma malte. Das Dogma lag ihm, wie so vielen, die trotzdem an der Religion hängen, gänzlich fern. Ebensowenig lag ihm daran, durch seine Kunst die Hierarchie zu stützen, und auch der historische Christus hat ihn wenig interessiert, obwohl er auch einige Bilder dieser Richtung hat malen müssen. Nein — er sah in Christus und in seinem Werk den tiefen menschlichen Gehalt, den überwältigenden sozialen Zug, der dem sozialen Zug unserer Zeit entspricht, so daß sich Uhdes religiöse Malerei in dieser Hinsicht modernem Empfinden durchaus anpaßte. Er wollte immer nur den Christus von heute malen, den Christus, der jeden Tag kommen könnte, der von sich selbst sagt: »Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.« Ohne Zweifel hat Uhde durch diese innerliche Auffassung des Heilands vielen erst wieder die evangelischen Gestalten, die ihnen durch die kalt idealisierende Kunst der Nachahmer entfremdet waren, nahe gebracht. Es ist müßig zu fragen, ob dies eine künstlerische Wirkung sei. Denn offenbar haben Giottos Malereien in der Kirche zu Assisi, Rafaels Disputa und Michelangelos Weltgericht auf ihre Zeitgenossen eine über das sogenannte rein Künstlerische, über Komposition und Farbe hinausgehende Wirkung ausgeübt, die wir in der Kunstgeschichte ebenso erörtern, wie die Zeitstimmung, aus der diese Werke entstanden sind.

Die ersten Bilder, in denen Uhde Christus mitten in unsere Umwelt hineinstellte, waren: *Lasset die Kindlein zu mir kommen* (1883/84) und *Komm Herr Jesus, sei unser Gast* (1885). Beides köstliche Bilder. Auf dem ersten sehen wir Christus sitzend in der sonnig-hellen Stube, ein Kind schmiegt sich an sein Knie, ein zweites reicht ihm treuherzig die Hand, und ein ganzer Kreis von Kindern steht darum; und schlichte Männer und einfache Frauen treten leise durch die Tür herein, und alles schaut auf den Mann mit den edlen frommen Zügen, der die Kindlein so liebevoll zu sich kommen läßt. Wie tief und innerlich sind diese Gestalten empfunden! Wie steht die Luft in dem von Helligkeit erfüllten Raume! Wie entzückend lieblich und wie natürlich dabei die beiden Kinder, die sich an Christus herandrängen! Und wie hier ist auch in dem anderen Bilde etwas wie eine heilige Feierlichkeit über den ärmlichen Raum, über die schlichten stillen Leute ausgegossen, zu denen Christus kommt, um ihr Gebet erhörend, das »Mahl zu segnen, das er ihnen bescheret hat.« Kein Pathos, keine Szene, aber ein Stück Leben voll tiefer innerlicher Kraft, wo Vision zur Wahrheit und frommer Glaube zur Wirklichkeit geworden ist.

Das bedeutsamste Werk Uhdes in dieser Art ist das *Abendmahl* (1885/86). Man hat fast das ganze vorige Jahrhundert hindurch geglaubt, das Abendmahl von Lionardo da Vinci sei *das* Abendmahl, d. h. die vollendete Schilderung der biblischen Szene, die für alle Zeiten als vorbildlich und unübertrefflich zu gelten habe. In allen guten Stuben sah man denn auch den berühmten Stich von Raffael Morghen hängen. Irrtümlich berief man sich bei dieser Wertung wohl auf Goethes nicht minder berühmte Schil-

derung des Lionardoschen Gemäldes. Was aber rühmt Goethe in Wirklichkeit? Daß er ein echt *italienisches* Werk geschaffen habe, ganz in national-italienischer Empfindung aufgefaßt, ein Werk, das ganz der Zeit und dem Raume, nämlich dem Speisesaal der Dominikaner in Mailand angepaßt sei: Christus bei den Dominikanern in Mailand. Für hundert und aberhundert Abendmähler ist also neben dem Lionardoschen noch Platz, und so malte auch Uhde nicht *das* Abendmahl, sondern *ein* Abendmahl Christi, nämlich ein echt deutsches Abendmahl: Christus im Männerhospital oder wie wir es sonst auffassen wollen. Nie ist wohl der große Augenblick ergreifender und inniger, so ohne alle Künstlichkeit gemalt worden: die Aufregung der Jünger über den Verräter hat sich gelegt, Judas verläßt leise das Zimmer; Christus, den Kelch mit beiden Händen umfassend, spricht Worte der Liebe zu seinen Getreuen, und die schlichten Menschen lauschen ihm in tiefster Stille mit inniger Hingabe und Aufmerksamkeit, vertrauensvoll aufschauend zu ihrem Herrn und Meister, dessen Züge innige Liebe und Wehmut verklären. Diese Jünger — das lehrt der Augenschein — sind, ganz wie die Evangelien es erzählen, aus den arbeitenden Ständen hervorgegangen, aber die gemeinsame Seelennot hat sie zu ihm geführt, er hat ihr dunkles Fühlen erweckt und so empfinden sie tief den Ernst und die Bedeutung der Worte, mit denen Jesus von ihnen Abschied nimmt. Und was durch ihre Seelen geht, klingt wider in dem feinen Helldunkel, das den Raum erfüllt, in der melancholischen Abendlandschaft, die durch das breite Fenster hereinschaut. Wo ist ein zweites Bild von solch seelischer Tiefe, solcher Innigkeit der Auffassung, solcher Weihe der Stimmung? Nur Rembrandt hat uns ähnliches geschenkt, Rembrandt, den Uhde so tief verehrte, weil er der menschlich Mächtigste unter den Malern war, weil er etwas besaß, was über die bloße Malerei hinausging.

Auch Uhde besaß dieses menschlich Mächtige — denken wir an seine Jünger von Emmaus, an seine Bergpredigt, an die heilige Nacht, an den Ostermorgen, an die Verkündigung bei den Hirten, an die Flucht nach Ägypten — alle diese Bilder sind nicht bloße Illustrationen des biblischen Vorgangs, nicht bloße Malerei, sie alle haben dieses menschlich Mächtige, das Uhde an dem verwandten Meister so anzog. Das ergreifendste unter all diesen Werken ist der *Gang nach Bethlehem*, ein Bild, das wohl niemand ohne tiefe Ergriffenheit anschauen kann. »Dieses Bild ist ganz aufs Herz gestellt«, wie Julius Bierbaum sagte; nichts schmeichelt dem nach banaler Schönheit begehrenden Blick: seine Äußerlichkeit ist arm, ja hart. Die Natur auf ihm ist tot, die beiden Menschen müde, elend — in der Landschaft wie in den beiden Menschenherzen schwimmt lichtarm eintöniger Nebel...

Geh du nach Rom! Romanisch ist dein Sinn.
Vor Raffaels Madonna kniee du!
Mein Auge sieht der Proletarierin
Mühsamem Werkgang überwältigt zu. —

Neben den biblischen und religiösen Bildern hat uns aber Uhde auch noch seine Kinderbilder als ein köstliches Gut hinterlassen. Ganz mit Recht ist er einmal im Kunstwart schlechtweg der größte deutsche Kindermaler der Gegenwart genannt worden. Wir wüßten keinen Lebenden zu nennen, der Kinder mit solcher Natürlichkeit bei Spiel und Arbeit, in so selbstverständlichem Fürsichsein dargestellt habe wie unser Uhde. Die Kinderstube, Schularbeiten, das Kind mit den zwei Puppen, zwei Kinder, die große Schwester, das Heideprinzeßchen, die Pferdeschwemme in Gauting sind überzeugende Proben von der Liebe, mit der er Kinder zu beobachten pflegte, von der Ehrlichkeit, mit der er sie wiedergab ohne alle süßliche Verschönerung, ohne alle unwahre Empfindelei. Und sehen wir anderseits, wie er eben diese Kinder als Modelle zu seinen Engeln zu innerlicher Schönheit zu steigern, wie er sie durch die leise Poesie des Lichtes in höhere Sphären zu heben vermochte, so werden wir uns voll bewußt seiner hinreißenden künstlerischen Kraft, der Natur zu entreißen, was sie Schönes in sich birgt für den, der zu sehen und zu empfinden vermag. Dasselbe kommt uns zum Bewußtsein, wenn wir die Frau auf dem rein die Wirklichkeit wiedergebenden Bilde Atelierpause vergleichen mit den Marienbildern Uhdes, zu denen jene Modell gestanden hat. Durch das, was der Künstler aus Eigenem hinzugegeben, ist die Wirklichkeit zu ergreifender Poesie gesteigert.

Merkwürdig ist, daß sich Uhde so gut wie gar nicht als Bildnismaler hat betätigen können. Die beiden Schauspielerbildnisse, vor allem aber sein Selbstbildnis (in der Dresdner Galerie) und das Bildnis Max Liebermanns sind wahre Meisterwerke charakteristischer Darstellung in ungesuchter Ehrlichkeit und Wahrheit. Man bewunderte Lenbach so blind, daß man darüber die bedeutenden Eigenschaften Uhdes als Bildnismaler übersah. Als Bildnismaler gilt jetzt ja immer nur der, der nichts als Bildnisse malt. Sehr zum Schaden der Kunst.

Noch hat Uhde — besonders in den letzten Jahren — eine ganze Reihe von reinen Daseinsbildern gemalt, in denen vor allem die Freude am Sonnenlicht sich ausspricht. Namentlich hat er mit Vorliebe seine Töchter im Garten gemalt. Es sind Zeugnisse rein malerischer Kunst auf impressionistischer Grundlage. An ihnen zeigt sich wohl auch, daß Uhde seine Palette zuletzt etwas aufgehellt hat, während sich sonst seine Farbengebung seit 1883 zwei Jahrzehnte hindurch im ganzen in den gleichen Bahnen eines ruhigen Dahingehens bewegte. Das soll kein Tadel sein, denn Uhde wußte Farbe und Licht in einer Weise zu behandeln, daß wir kaum an die Malerei dachten, sondern sie vor allem als verdichtete seelische Stimmung empfinden. Das ist mehr als die rein malerische Schönheit, die indes auch bei Uhde keineswegs fehlte.

Fritz von Uhde ist für uns zu früh dahingegangen; er hat ein Alter von nur 62 Jahren erreicht. Aber es darf uns trösten, daß er wohl Freude an seinem Dasein gefunden hat. Lange hat er um seine Anerkennung kämpfen müssen, aber es war ein Kampf, der ihn immer aufwärts führte. Die hochangesehene

Stellung, die er in München lange Jahre inne hatte, und die allgemeine Verehrung und Liebe, die ihm an seinem 60. Geburtstag entgegengebracht wurde, werden ihm gezeigt haben, daß er dem deutschen Volke viel gewesen ist. Er hat unsere Sinnesanschauung bereichert, er hat dem deutschen Gemüt Werke von unvergänglichem Werte geschenkt. Künstlerische und sittliche Kraft waren in seiner Persönlichkeit und auch in seinen Werken untrennbar verbunden. So wird sein Werk weiterleben als tiefer Ausdruck idealer Gedanken, die unsere Zeit bewegten, als starkes Zeugnis künstlerischer Bestrebungen, die der Kunst unserer Tage ihren Stempel aufgedrückt haben. Stellen wir einst zusammen, was uns das Leben an Glück mit auf dem Weg gab, die Kunst Fritz von Uhdes wird mit auf diesem Blatte stehen.

Dresden *PAUL SCHUMANN*

NEKROLOGE

Otto Puchstein. Im blühenden Mannesalter ist der ausgezeichnete Archäologe Otto Puchstein, der nach reicher Tätigkeit am Berliner Museum später in Freiburg i. Br. das Ordinariat für klassische Archäologie bekleidet hat und zuletzt als Generalsekretär des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts in Berlin fungierte, daselbst gestorben. Bei der Würdigung Otto Puchsteins ist das Hauptgewicht auf seine Ausgrabungen, seine Forschungsreisen und seine Publikationen zu legen. Ebenso bedeutend war aber auch seine eigentliche Museumstätigkeit am Berliner Museum (1883—1896); er hat sich damals das Hauptverdienst erworben, in mühsamer und langwieriger Arbeit aus der Unzahl der Einzelplatten und Stücke der Reliefs des pergamenischen Altars alles Zusammengehörige zusammenzufinden und zusammenzusetzen. Puchsteins Forschungsreisen verdanken wir die Untersuchung des Prunkgrabes auf dem etwa 2200 m hohen Nemrud-Dagh, wohin er 1883 mit Karl Humann gereist war. Überhaupt hat er viel zur Erkenntnis des Stiles der nichtgriechischen Grabfassaden Kleinasiens beigetragen (siehe z. B. noch »die nabatäischen Grabfassaden« im Archäologischen Anzeiger 1910 und Karl Humann und O. Puchstein »Reisen in Kleinasien-Nordsyrien«). Zusammen mit Koldewey hat Puchstein die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien erfolgreich untersucht, eine großartige Publikation ist die Folge dieser eifrigen Arbeit gewesen. — Früh schon hat Puchstein sein großes Interesse für die antike Bühnenarchitektur geäußert. Er war der erste, der den Zusammenhang pompejanischer Wandmalereien mit der Architektur des großen Theaters in Pompeji erkannt hat, dem er selbst mehrfache Untersuchungen widmete. Er war ein Gegner der Dörpfeldschen Orchestra-Theorie; und alle diejenigen, die noch an eine Bühne im griechischen Theater glaubten, sind ihm dankbar für sein Werk »Die griechische Bühne, eine architektonische Untersuchung«. — Puchstein ist auch derjenige, der zur Geschichte der Entstehung der ionischen Säule die wertvollsten Beiträge gegeben hat (»Die ionische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft« in den Sendschriften der Deutschen Orient-Gesellschaft). — Als Ausgräber hat Puchstein an zwei Stätten Hervorragendes geleistet. Er hat die großartigen Ausgrabungen in Baalbek in dem Beginn des 20. Jahrhunderts geleitet, was zahlreiche durch Schönheit und Gründlichkeit ausgezeichnete Berichte und Publikationen im Gefolge gehabt hat. Ferner hat er gemeinsam mit Winckler im Sommer 1907 die erfolgreichen Ausgrabungen zu Boghazköi ins Werk gesetzt, die uns so wichtige und interessante Einblicke in die hettitische Kultur gegeben haben. — Durch den Tod des liebenswürdigen und charaktervollen Mannes erleidet die deutsche archäologische Wissenschaft einen schweren Verlust. *M.*

Der Frankfurter Bildhauer **Joseph Kowarzik** ist nach längerer Krankheit in Cannes gestorben. Kowarzik (am 1. März 1860 in Wien geboren) war von 1905 bis 1908 Lehrer am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. Frankfurt beherbergt auch eine große Anzahl seiner Arbeiten. Seine bedeutendsten Werke sind der Römerbrunnen in Frankfurt und die Porträtbüste Hans Thomas in der Karlsruher Kunsthalle. Besonders hat er sich der Medaillenkunst gewidmet und auf diesem Gebiete der Kleinplastik Hervorragendes geleistet.

PERSONALIEN

Stellvertretung des Präsidenten der Berliner Akademie der Künste. Der Kultusminister gab seine Genehmigung dazu, daß **Prof. Arthur Kampf** bis zum Ablauf der Amtsperiode des verstorbenen Akademiepräsidenten, des Geh. Baurats Prof. Karl von Großheim, die Präsidialgeschäfte führt. Diese Amtsperiode läuft bis zum 1. Oktober 1911.

Dr. Wilhelm Waetzoldt ist als Nachfolger Prof. Dr. Ferdinand Labans zum **Bibliothekar bei den Kgl. Museen in Berlin** vom 1. Mai ab ernannt worden.

+ Der Maler **Hans Pellar** wurde vom Großherzog von Hessen als Mitglied in die Darmstädter Künstlerkolonie berufen.

+ Der **Deutsche Künstlerverband München** wählte für das Jahr 1911 den Maler **Max Feldbauer** als ersten Vorsitzenden. Die übrigen Ämter des Ausschusses bekleiden die Herren Hugo Schimmel, Paul Kämmerer, Kurt Ziegra, Johannes Meltzer.

+ **München.** Bei den vielen **Auszeichnungen,** die anläßlich des 90. Geburtstages des Prinzregenten Luitpold von Bayern stattfanden, wurde auch die Münchener Künstlerschaft reich bedacht. So erhielten eine große Anzahl von Malern, Bildhauern und Architekten die Prinzregent-Luitpold-Medaille in Silber, Fritz August von Kaulbach wurde zur »Exzellenz«, die Maler *Franz Grässel* in Emmering, *Heinrich Knirr* und *Georg Schuster-Woldan* in München, *Hermann Stockmann* in Dachau und Bildhauer *Julius Seidler* in München zu Professoren ernannt. Unter den Ordensauszeichnungen ist namentlich die *Karl Haiders* mit dem Verdienstorden vom hl. Michael IV. Klasse zu erwähnen.

Der Bildhauer **Georg Herting** in Hannover hat einen Ruf als außerordentlicher Professor für Ornament- und Figurenmodellieren an die Technische Hochschule in **Braunschweig** angenommen.

Dem Maler **Karl F. H. Unger** in Loschwitz bei Dresden wurde vom Großherzog von Hessen der Charakter als **Professor** verliehen.

Zu Assistenten bei der Kaiserlichen Eremitage wurden ernannt die bisherigen Hilfsarbeiter: Dr. **Thomas v. Wahl** bei der Antikenabteilung, **Baron Anton Krüdener** und **Baron Nikolai Wrangell** bei der Gemäldegalerie und **Arvid v. Kaull** bei der Galerie der Kostbarkeiten.

WETTBEWERBE

Beim **Wettbewerb** für das **Rathaus** für die Stadt **Essen** hat das Preisgericht folgende Entscheidung getroffen: Je einen Preis von 3250 Mark erhielten die Firma Großkopf & Kunz-Essen, und Architekt Willy Graß-Stuttgart, je einen Preis von 2000 Mark Architekt Oskar Schwer-

Essen, und für ihr gemeinschaftliches Projekt Guckuck und Kunhenn-Essen. Angekauft wurde das Projekt des Baurats Max Bischof-Berlin.

Zu dem **Plakatbewerb** für die **Große Kunstausstellung Dresden 1912** sind 139 Entwürfe eingegangen. Den ersten Preis und die Ausführung erhielt Artur Zander-Leipzig, den zweiten Preis Johann Johannsson-Dresden, den dritten Preis Oswald Weise-Leipzig-Ötzsch. Zwölf erhielten lobende Anerkennungen.

DENKMALPFLEGE

Auch **Holland** hat sich jetzt dem deutschen Vorgehen zur Gründung von Heimatschutzverbänden angeschlossen. Unter dem Namen **»Heemschut«** wurde ein solcher Verein in Amsterdam ins Leben gerufen. Er steckt sich das Ziel, die Schönheit der Niederlande zu schützen, darüber zu wachen, daß das Alte und Schöne möglichst erhalten bleibt und nicht verschwindet noch verdorben wird. Der Vorstand besteht aus 15 Herren. Viele Architekten-, Kunst- und städtische Altertumsvereine sind dem Bund beigetreten.

AUSGRABUNGEN

Über die **Ausgrabungen** des letzten Jahres auf **Samos** und in **Milet** sprach Direktor Dr. Wiegand am 7. d. M. in der Archäologischen Gesellschaft in Berlin. Bekanntlich gelang es Dr. Wiegand nach langjährigen Bemühungen vor zwei Jahren das Ausgrabungsrecht für das Heraion auf Samos zu erwirken. Der Tempel, von dem früher nur die einzige stehengebliebene Säule sowie Mauerreste und Säulenfragmente zu sehen waren, ist nun in seinem ganzen Umfang freigelegt. Er erweist sich als Dipteros und Hekatompedos (hundert Fuß breit) mit acht Säulen an der vorderen und neun (!) an der rückwärtigen Schmalseite. Noch ist kein Kapitäl gefunden, das entscheiden würde, ob das Heraion ein dorischer oder wie man glaubt der älteste jonische Tempel gewesen ist. Scherben aller Art, auch aus Mesopotamien, die im Schutt gefunden wurden, deuten auf die internationale jonische Kultur hin. Wiegand hofft in der nächsten Campagne den Boden der Cella freilegen zu können. In Milet gilt zum Teil das Hauptinteresse der Freilegung des prachtvollen Tempels des Apollo Didymaeos, nach Vitruv einer der vier schönsten und größten des Altertums, die bis zum Adyton vorgeschritten ist. *D.*

AUSSTELLUNGEN

Spitzenausstellung in Leipzig. Das Leipziger Kunstgewerbemuseum veranstaltet für die Dauer vom 12. März bis zum 30. April eine Ausstellung von alten und neuen Spitzen. Bei der großen Menge von Ausstellungsobjekten der neueren Spitzenindustrie werden diese Arbeiten in mehreren wechselnden Gruppen bis Ende Juni vorgeführt werden. Die Abteilung der *alten* geklöppelten und genähten Spitzen überrascht durch die Güte der Auswahl. Fast alle Muster und Verfahren der Spitzenkunst vom 16. bis zum 19. Jahrhundert konnten dank der Teilnahme vieler Sammler und einiger Museen in vorzüglichen Beispielen vereinigt werden. Zur Einführung in das schwierige Studium der verschiedenen Spitzenarten dient eine nach technischen Gesichtspunkten geordnete Studiensammlung, eine Sammlung von Kunstblättern zur Veranschaulichung der Verwendung der Spitze in der Tracht und eine Auswahl von graphischen Vorbildern und alten Spitzenbüchern. Infolge des Mangels an Platz, an dem das Leipziger Kunstgewerbemuseum so empfindlich leidet, ist nur ein Teil der guten alten Spitzen aufgestellt, die, da es sich um die Vorführung möglichst großer Stücke handelt, viel Raum beanspruchen. Eine prächtige Auswahl stolzer italienischer Spitzen ist da: Arbeiten in Doppeldurchbruch, frühe venezianische Nähspitzen, herrliche Alben in Point de France, eine außergewöhnlich schöne Rosalinenstola. Alençon- und Argentanspitzen, vlämische, englische, spanische, deutsche Spitzen sind in zahlreichen Beispielen zusammengebracht worden, so daß ein weiter Überblick über diese Künste der Fein- und Kleinarbeit gewonnen wird. Ein »Führer« durch die Ausstellung, verfaßt von Fräulein Dr. *Schuette*, soll Anfang April erscheinen. Die Ausstellung der modernen Spitzen, Handarbeiten und Maschinenspitzen wird in wechselnden Gruppen die gesamte Produktion Deutschlands auf diesem Gebiete vorführen. An diesen Ausstellungen sind nicht nur die Industriellen, sondern auch die verschiedenen Spitzenschulen Deutschlands und einige fremde beteiligt. Von letzteren sind zunächst die *schlesischen* gezeigt worden.

Breslau. Eine **Dante-Ausstellung** hat das **Kupferstichkabinett des Schlesischen Museums der bildenden Künste** veranstaltet: künstlerische Darstellungen der verschiedensten Art, die durch Dante inspiriert wurden. Unter den älteren Blättern sind besonders die Kupferstiche der Florentiner Danteausgabe von 1481 hervorzuheben, von neueren Meistern Handzeichnungen von Josef Anton Koch, Führich und Rethel und aus der neuesten Zeit graphische Arbeiten von Otto Greiner und Franz Stassen.

Mannheim. Am 11. März wurde der neue Zweig der hiesigen Kunsthalle, das neuerrichtete **kunstwissenschaftliche Institut und graphische Kabinett,** dem Betriebe übergeben. Ein freundlicher und stilvoll eingerichteter Raum dient gleichzeitig als Ausstellungsraum und Bibliothek, und gehört in seiner harmonisch ausgeglichenen Architektur unzweifelhaft in die erste Reihe der graphischen Kabinette Deutschlands. — Aus Anlaß und zur Weihe dieses neuen Instituts wurde am gleichen Tage eine bedeutende **»Ausstellung internationaler Graphik des 19. Jahrhunderts«** eröffnet. Die zeitliche Begrenzung ist bis Goya hinaufgeschoben und reicht bis zur jüngsten Zeit. Eine Flucht großer und hübsch hergerichteter Säle hat die aus dem Kunsthandel zusammengezogenen Schätze graphischer Kunst aufgenommen. In dem ersten findet man eine Auswahl deutscher Handzeichnungen, unter denen diejenigen von *Menzel, Liebermann, Corinth, Thoma* hervorzuheben sind. Von *L. von Hofmann* ist eine durch die fließende harmonische Linienführung und Farbengebung ausgezeichnete Studie zur »Grünen Klippe« sowie ein groß gesehenes Bild von Athen ausgestellt; von *Paul Baum* einige seiner duftig-pointillierten Landschaftsaquarelle; von *R. Dreher* koloristisch flott hingestrichene Elbestudien. Die Entwicklung der *deutschen Radierung* wird an gut ausgewählten vorzüglichen Abdrucken der charakteristischsten Meister klar gemacht: *Menzel, Leibl, Stauffer-Bern* vertreten die ältere Generation. Das heutige Kunstschaffen wird durch die beiden mächtigsten Persönlichkeiten *Klinger* und *Liebermann* repräsentiert. Die Verteilung ihrer Werke, sowie die Gruppierung mit ihren Gefährten ist ungemein übersichtlich und einheitlich. Von ihnen sind besonders hervorzuheben *Graf Kalckreuth, Käthe Kollwitz, L. Corinth, Hans Meid, Greiner, Orlik, E. M. Geyger, Uhl* u. a. *Hans Thoma* und *Fritz Böhle* behaupten ihre eigene Stellung und werden in den ausgestellten Werken gut charakterisiert. Auch die jüngere Generation wird in mannigfacher Auswahl vorgeführt. Der Entwicklung der *Radierkunst in Frankreich* ist der nächste Saal gewidmet. *Goya* ist mit einer Reihe von Beispielen hinzugetreten. Im übrigen beginnt die Reihe bei *Bracquemond, Meryon* und wird über die Schule von Fontainebleau und Manet bis zur Moderne hingeführt. Besonders glänzend wirken *Mary Cassatt* und *Forain* in vortrefflicher Auswahl. Der Saal der *französi-*

schen Lithographien verfolgt die Entwicklung dieser Kunst von *Raffet, Charlet, Isabey, Delacroix* über *Gavarni, Daumier* bis zu *Toulouse-Lautrec* und den Modernen. Eine prächtige Wand zeigt *Manet, Degas, Cézanne, Renoir* und *Maurice Denis* in geschmackvoller Anordnung. An den übrigen Wänden sieht man u. a. Werke von *Odilon Redon, Puvis de Chavannes, Sisley, van Gogh, Gauguin.* Die Bedeutung der *englischen Graphiker* wird klar veranschaulicht: *Whistler* und *Muirhead Bone* bilden den Clou des Saales. Um sie sind die übrigen Meister gruppiert: *Legros, Haden, Laughlan, Dodd, Brangwyn, Pennell* u. a. Den Beschluß der Ausstellung bildet der den *deutschen Holzschnitten* und diversem gewidmete große Oberlichtsaal, in dem Manets Erschießung Kaiser Maximilians, das Prunkstück des Museums, als Mittelpunkt aufgestellt ist. Besonders der moderne Flächenschnitt wird in reicher Auswahl vorgeführt: *Orlik, Bechler, Walter Klemm, Karl Moser, Heine Rath, Thiemann* und viele andere. Radierungen von *Zorn, Munch, Larsson* und *Schmutzer* ergänzen das in den übrigen Sälen gebotene Bild. Die Ausstellung zeichnet sich vor allem durch die umsichtige Auswahl und die Gleichmäßigkeit der Qualität aus. Sie verwirrt nicht durch überreiche Quantität, sondern wirkt durch die Betonung der ästhetischen Intensität sowie vor allem durch die klare und rhythmische Anordnung innerhalb der einzelnen Säle, die den im Vorwort des geschmackvoll illustrierten Katalogs ausgesprochenen Wunsch durchaus befriedigen: eine Kennzeichnung der wesentlichen Entwicklungsfaktoren moderner graphischer Anschauung. *W. F. St.*

Frankfurt a. M. In der Kunsthandlung *H. Trittler* am Goetheplatz findet zurzeit eine **Ausstellung belgischer Radierer** statt, in der man Arbeiten verschiedenartigster Technik in ausgezeichneten Abdrucken studieren kann. Zu erwähnen sind besonders die Brüsseler: Meunier, Gilsoul, Bartholomé, Baertson, Coppens, Célos, ferner van der Loo-Antwerpen und Bruycker-Gent.

Die **Kgl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel in Stuttgart** veranstaltet in der Zeit vom 1. August bis 15. Oktober 1911 in der König-Karlhalle des Landesgewerbemuseums und in den Räumen des gegenüberliegenden neuen Ausstellungsgebäudes eine große **Ausstellung schwäbischer kirchlicher Kunst,** die aus einer alten und neuen Abteilung bestehen wird. Die kunstgewerblichen Gruppen wurden dem Landesgewerbemuseum, die Architektur-Abteilung der Beratungsstelle für das Baugewerbe überwiesen.

Für die **große Leipziger Kunstausstellung,** die der **Deutsche Künstlerbund** in Gemeinschaft mit der Leipziger Sezession, dem Leipziger Künstlerverein und dem Leipziger Künstlerbund in der Zeit von Anfang Mai bis Mitte August 1911 veranstalten wird und bei der auch die diesjährigen Preise der Villa Romana in Florenz zur Verteilung gelangen, stellt der Rat der Stadt Leipzig die für die Ausstellung erforderlichen Räume im Städtischen Kaufhause unentgeltlich zur Verfügung und gewährt für die Ausstellung eine Garantiesumme bis zur Höhe von 10000 Mark.

o **Düsseldorf.** Entgegen der Notiz in Nr. 17 der »Kunstchronik« wird der **Sonderbund** nicht an der Deutsch-Nationalen Ausstellung teilnehmen, sondern von Mitte Mai bis Mitte Juli in der Städtischen Kunsthalle eine eigene Sonderbund-Ausstellung veranstalten. Wiederum werden junge französische Künstler daran teilnehmen.

Die »Art Contemporain« eröffnet ihren diesjährigen Salon am 2. April im Festsaale der Stadt Antwerpen. Sein **Hauptinteresse** wird die Abteilung zeitgenössischer französischer dekorativer Künstler in Anspruch nehmen. Angemeldet sind dafür vier große dekorative Malereien und ein Ensemble von Bildern und Skizzen von Jean Aman; an vierzig Aquarelle von Boutet de Mouvel; ein Akt in natürlicher Größe und mehrere andere umfangreiche Gemälde von Ch. Cottet, darunter dieses Meisters großartige Komposition »Drama auf See«. Maurice Denis wird vier dekorative Entwürfe und mehrere Gouache-Kartons senden. Henri Martin schickt mehrere Staffeleibilder neben einer Leinwand, die sieben zu fünf Meter umfaßt; Ménard drei große dekorative Bilder und mehrere kleinere. Lucien Simon schließlich debütiert neben kleineren Werken ebenfalls mit zwei umfangreichen dekorativen Entwürfen. Neben den Franzosen stellen selbstredend auch alle ersten Künstler Belgiens, wie üblich, in der »Art Contemporain« aus. *A. R.*

SAMMLUNGEN

Frankfurt a. M. Die **Städtische Galerie** erwarb das von der Brüsseler Weltausstellung her bekannte Werk *Fritz Böhles*, einen in Kupfer getriebenen Stier. Es ist die erste größere plastische Arbeit des Künstlers.

Frankfurt a. M. Nach Beendigung der baulichen Veränderungen ist der Kuppelsaal der Städelschen Galerie jetzt wieder zugänglich.

Die Sammlung des archäologischen Instituts in Tübingen, die dem Stuttgarter Mäzen Ernst von Sieglin schon viele Förderung zu verdanken hat, kann neuerdings einige außerordentlich wichtige Zugänge durch die Munifizenz Sieglins registrieren. Es handelt sich zunächst um eine auf Kosten Sieglins aus dem Besitz eines berühmten deutschen Gelehrten und Sammlers erworbene Sammlung griechischer und römischer Vasen, die von der mykenischen und geometrischen Periode bis in die hellenistische und römische Zeit hineinreichen. Ebenso hervorragend ist die Schenkung eines altägyptischen reich bemalten Holzsarges eines Vorstehers der Flotte aus dem mittleren Reich. Dazu tritt denn jetzt eine vollständige mit feinen farbigen Reliefs geschmückte Opferkammer aus einer »Mastaba«, einem altägyptischen Vornehmengrab, ferner eine sogenannte Scheintür aus einem anderen Grabe und eine Anzahl von Funden aus Einzelgräbern. Diese Funde stammen alle von der unter Steindorffs Leitung ausgegangenen Sieglin-Expedition nach der Chefren-Pyramide, sowie von der Untersuchung eines ausgedehnten Friedhofes zu Abusir. Die Tübinger Grabkammer mit vortrefflich erhaltenen Bilderreihen, welche ganze Kapitel altägyptischer Religions- und Kulturgeschichte geben, stammt aus der Zeit der 5. Dynastie (2700—2600 v. Chr.) und diente dem Totenkult eines Geheimsekretärs des Pharao namens Seschem-Nufr. In seinem ägyptischen Kabinett besitzt die Württembergische Landesuniversität nunmehr eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges. *M.*

Dem **Berliner ägyptischen Museum** hat *James Simon,* dessen Name mit dem großen Aufschwung der ägyptischen Abteilung der Berliner Museen in den letzten Jahren eng verbunden ist, wieder eine Anzahl auserlesener Kunstwerke als Geschenke übergeben. Verschiedene Zweige der Sammlung erhalten dadurch einen ansehnlichen Zuwachs. Voran steht unter den Zuwendungen das vortrefflich erhaltene **Sitzbild des Maja,** eines hohen Beamten unter Thutmosis III., um 1475 v. Chr. entstanden.

Die Stadt **Halle** genehmigte für den Ausbau des neueren Flügels der **Moritzburg,** in dem ein **Museum** errichtet werden soll, 86000 Mark.

VEREINE

Ein österreichischer Galerieverein und eine österreichische Staatsgalerie. Nach dem Muster des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins ist nun auch in Österreich ein Staatsgalerieverein in der Bildung begriffen. In Österreich ist der Zusammenschluß und die werktätige Hilfe der zahlreichen Sammler und Kunstfreunde besonders nötig, da von Staats wegen den Galeriedirektoren nur sehr geringe, bei den heutigen Marktpreisen kaum in Frage kommende Mittel zur Verfügung gestellt werden. In Österreich gibt es nur eine staatliche Galerie, die »Moderne Galerie« in Wien, die das Sammeln von Kunstwerken der gesamten europäischen Kunstentwicklung vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart zur Aufgabe hat. Die Sammlung, die unter der Leitung von Dr. Dörnhöffer steht, ist in einem Gebäude des Belvederes nur höchst notdürftig untergebracht und leidet an einem derartigen Raummangel, daß nur ein geringer Teil des Bestandes ausgestellt werden kann, während die größere Hälfte teils magaziniert ist, teils in den Zimmern der Ministerien herumhängt. Da diese Lage auf die Dauer völlig unhaltbar ist, wird schon seit langem darauf hingearbeitet, daß für die Galerie ein eigenes Gebäude errichtet werde. Zugleich damit denkt man aber auch an die Ausgestaltung der Galerie in dem Sinne, daß sie als eine Hauptaufgabe das Sammeln österreichischer Kunst ohne Rücksicht auf ein bestimmtes Gebiet oder auf eine bestimmte Epoche betrachten soll, dadurch also aus einer Modernen Galerie in eine österreichische Staatsgalerie umgewandelt werden soll. Tatsächlich gibt es heute noch gar kein öffentliches Institut, welches das Sammeln der so wichtigen österreichischen Kunst des 15. bis 18. Jahrhunderts planmäßig betriebe. Wenn übrigens die staatliche Sammeltätigkeit hier nicht bald einsetzt, dann werden auch auf diesem heute auf dem Markte noch nicht so sehr begehrten Gebiete die Preise bald eine solche Höhe erreicht haben, daß nur mit großen Opfern eine gute Kollektion wird zusammengebracht werden können. Hier will nun vor allem der neue Galerieverein eingreifen, dadurch, daß er aus seinen Mitgliedsbeiträgen (1000 K pro Jahr oder 5000 K ein für allemal) Kunstwerke ankauft und der Galerie leihweise überweist oder daß er es durch seine Mittel und durch seinen Einfluß zu verhindern versucht, daß bedeutende Kunstwerke oder hervorragende Sammlungen ins Ausland gehen. Um ein ersprießliches Zusammenarbeiten von Verein und Galerieleitung zu ermöglichen, wird, analog dem Berliner Beispiele, der jeweilige Direktor der Staatsgalerie dem Vereinsvorstande, der aus 9 Mitgliedern bestehen wird, angehören. Der Unterrichtsminister hat seine Einwilligung dazu erteilt. Da, wie es heißt, bereits eine beträchtliche Zahl von Mitgliedern dem Vereine beigetreten ist, so wird die offizielle Konstituierung wohl bald erfolgen und es ist zu erhoffen, daß nun auch der Staat das Seinige tun wird, um einer öffentlichen Sammeltätigkeit die Möglichkeit zur Entfaltung zu bieten. Zusammen mit dem neuen Denkmalschutz-Gesetzentwurfe, den wir an einer anderen Stelle besprechen, ist die Bildung des Vereines ein Zeichen dafür, daß nun auch in Österreich Staat wie Private in ein energischeres und tatkräftigeres Verhältnis zur öffentlichen Kunstpflege zu treten die Absicht haben. Dies ist aufs wärmste zu begrüßen, denn es ist so vieles versäumt worden, daß es einer Anspannung aller Kräfte bedarf, um die begangenen Fehler gut zu machen. *O. P.*

Der **Verband der Deutschen Kunstgewerbevereine,** der 45 Vereine mit rund 19000 Mitgliedern umfaßt, hält seinen **21. Delegiertentag** vom 1. bis 3. April in **Magdeburg** ab. Man wird sich mit wichtigen Fragen des Kunstgewerbes beschäftigen, so namentlich mit der bevorstehenden Revision des Geschmacksmustergesetzes und mit den Erfahrungen, die man auf der Weltausstellung Brüssel 1910 gesammelt hat.

Berlin. Der Vorstand des **Vereins für Original-Radierung,** der im vorigen Jahre Professor Franz Skarbina und im Januar d. J. den Begründer und langjährigen Leiter des Vereins Professor Gustav Eilers durch den Tod verlor, wählte Maler Professor *Hans Herrmann* zum Vorsitzenden und Maler *Leonhard Sandrock* zu dessen Stellvertreter. Graphiker *F. A. Börner* trat dem Vorstande bei. Der seit 25 Jahren bestehende Verein hat sich besonders die Pflege der Malerradierung zur Aufgabe gemacht. Es war das Verdienst Prof. Eilers, dieser Kunst viele Berliner Künstler zugeführt zu haben.

LITERATUR

Marc Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage.* Einführung. Frankfurt a. M. 1910.

Der unermüdliche Forscher auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst *Marc Rosenberg* in Karlsruhe hat als *Einführung* zu einer großangelegten »Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage« bei Heinrich Keller in Frankfurt a. M. ein Quartheft erscheinen lassen, das auf 140 Seiten über das Material des Goldschmieds, über Feingehalt, über die Goldschmiede-Werkstätte und über die Hilfsarbeiten des Lötens, Nietens u. a. unterrichtet. Vortreffliche, meist in großem Maßstabe gegebene Illustrationen kommen dem ausführlichen Texte zu Hilfe. Rosenberg, der sein lebelang der Goldschmiedekunst aller Zeiten und Länder das eindringlichste Studium gewidmet hat, beherrscht den ungeheuren Stoff wie kein Zweiter. Er, der der Kunde von der alten Goldschmiedekunst durch sein demnächst in zweiter erweiterter Auflage erscheinendes Werk über die »Goldschmiede-Merkzeichen« erst eine wissenschaftliche Grundlage für die Bestimmung der Herkunft der Goldschmiedewerke gab, legt in dieser »Einführung« von seiner Sachkunde und Gründlichkeit das beste Zeugnis ab.

Über die Goldgewinnung, über die Eigenschaften des Metalls erhalten wir genauen Bescheid und lernen die alten Verfahren der Legierung, der Gehaltsbestimmung, der Stempelung so genau kennen, wie die in der Gegenwart geübten. Ein Verzeichnis ungedeuteter Stempel, eine Liste der Stempel der bedeutendsten Goldschmiedemeister und eine Reihe von 158 Stadtstempeln dienen zur Erläuterung. Von großer Wichtigkeit ist das Faksimile einer Nürnberger Handschrift des 17. Jahrhunderts, die eine Liste von Nürnberger Meisternamen mit ihren Stempeln verzeichnet.

Über die Einrichtung der Werkstätte und die Gestaltung der Goldschmiedewerkzeuge in alter und neuerer Zeit erhalten wir umständlichen Bericht, auf Grund einer scharfsinnigen Kritik der alten Überlieferung und mit stetem Hinweis auf alte Abbildungen. Endlich werden noch in einer für den Historiker und Sammler vollkommen ausreichenden Weise die Hilfsarbeiten des Goldschmiedes, das Löten, Vergolden und Färben des Metalls besprochen, wobei eine Menge sorgfältig ausgewählte Beispiele technisch untersucht werden. Trotz allem Streben nach strenger Sachlichkeit und wissenschaftlicher Bestimmtheit hat Rosenberg seinen schwierigen Stoff in fesselnder Weise zu bearbeiten verstanden, und wir können nur wünschen, daß er diesem Hefte und dem früheren Hefte, das sich mit dem Niello beschäftigte, bald weitere Beiträge zur Technik der Goldschmiedekunst nachsenden möchte. Vor allem aber wünschen wir, daß er uns auch die seit 1890 unendlich vermehrten »Merkzeichen«, ein ganz unentbehrliches Buch, bald in der neuen Auflage vorlegen möchte. *Richard Graul.*

VERMISCHTES

Köln. Am Hafen ist »Der Tauzieher« von Nikolaus Friedrich, dem in Charlottenburg lebenden Kölner Bildhauer, enthüllt worden. Eine Anzahl Kölner Kunstfreunde hat das Bildwerk gestiftet, die Stadt Köln beteiligte sich durch einen größeren Beitrag zu den Kosten. Die in Muschelkalkstein ausgeführte Figur ist samt dem Sockel mehr als sechs Meter hoch; sie zeigt einen nackten Jüngling, der, auf dem Uferpfeiler sitzend, die Tauschlinge eines Schiffes mit großer Anstrengung über den Pfosten zu ziehen bemüht ist. Besonders die Silhouettenwirkung ist ausgezeichnet — leider hat man ihr zuliebe das Postament zu stark erhöht. — Am Kölner Hafen sind neuerdings einige Bauten entstanden, die im Gegensatz zu Schwechtens unglücklicher Brückenarchitektur vortreffliche Beispiele klug angewandter moderner Tendenzen sind; besonders der ganz aus Beton und Eisen hergestellte, gut gegliederte Bau der Mannheimer Lagerhausgesellschaft verdient eine rühmliche Hervorhebung. Überhaupt macht sich im Bauwesen Kölns unter Führung des Beigeordneten Rehorst eine glückliche Wendung bemerkbar. Rehorst ist es auch, dem in erster Linie die Aufstellung von Friedrichs Bildwerk zu danken ist. *C.*

Die Regierung der **Vereinigten Staaten von Nordamerika** hat kurz vor den neuerdings eingetretenen Unruhen in Mexiko eine bemerkenswerte wissenschaftliche Stiftung errichtet. Es wurde dort eine **internationale Schule für amerikanische Archöologie und Ethnologie** zu Forschungszwecken eingerichtet.

Eine kunstgewerbliche Sammlung, deren Wert sich auf mehrere Millionen Franken beläuft, ist dem belgischen Staate durch den Tod von Gustave Vermeersch in Brüssel in den Schoß gefallen. Dieser hervorragende Kunstkenner, der als Mitglied der Überwachungskommission der Museen des Cinquantenärparkes in den Ankäufen für diese Institute eine außerordentliche Umsicht und Klugheit bewiesen hat, war in Gent 1841 geboren. Eine einzige Leidenschaft beseelte sein Leben: diejenige für Gegenstände alter Kunst. Und als »Selfmademan« errang er in der Kenntnis derselben eine Vollendung, die ihn zu einem der berufensten Kunstkenner Europas gestempelt hat. Dank seinem Vermögen trug er die bedeutendste Sammlung mittelalterlicher Gegenstände der Renaissanceperiode und des 17. Jahrhunderts zusammen, die je ein privater Belgier besessen. Nichts fehlt aus diesen Zeitläufen, weder Wandteppiche, noch Skulpturen in Bronze und Stein, weder Goldschmiedeartikel noch Elfenbeine, weder Möbel noch Waffen, weder chinesische, Meißner, französische und Tournai-Porzellane noch Fächer und Edelsteine. Die Sammlung besteht aus 5000 Nummern und der Wert wird von Kennern auf fünf Millionen veranschlagt. *A. R.*

FORSCHUNGEN

Dem **»Meister von St. Laurenz«** schreibt Ed. Firmenich-Richartz die vier altkölnischen Tafeln mit der Auferstehung und Himmelfahrt Christi, dem Tod und der Krönung der Maria zu, die vor kurzem als Schenkung an das neue Schnütgen-Museum in Köln kamen. (Zeitschrift für christliche Kunst XXIII. 11). Die aus der Sammlung von Brenken in Wever stammenden Gemälde waren früher in der 1817 abgebrochenen St. Laurenz-Kirche in Köln. Zu demselben Altarwerk gehört nach Firmenich-Richartz die Grablegung des hl. Laurentius im Germanischen Museum zu Nürnberg. Eine Reihe anderer Gemälde, dabei die hl. Veronika der National Gallery in London und das Flügelaltärchen der Sammlung Weber in Hamburg, wird dem neu aufgestellten Meister, der von der Art des »Meisters Wilhelm« zu Stephan Lochner hinüberleitet, zugesprochen. *—n.*

• Über **Justus van Ghent** setzt M. H. Bernath seine Studien im 4. Heft 1910 des American Journal of Archaeology fort. Folgende Werke glaubt Bernath dem Oeuvre des Künstlers noch einfügen zu können: Pietà, in Altenburg (Sachsen), Madonna mit Kind in Berlin, Kgl. Schlösser und Florenz, Palazzo Corsini, Mater Dolorosa in Rom, Palazzo Corsini und die Kreuzigung bei Mr. Johnson in Philadelphia, letzterer eines der Hauptwerke des Künstlers. Zusammen mit den schon früher von Bernath identifizierten Werken, besonders dem Abendmahl in Urbino und dem Teppich in Boston nimmt dieser am Hofe der Montefeltre tätig gewesene niederländische Primitive aus dem Van Eyck-Kreis wieder greifbare künstlerische Gestalt an.

Dem holländischen **Maler Mancadan** widmet J. O. Kronig einen illustrierten Aufsatz in »Onze Kunst« (1910, Nr. 12). Der Name wird wenigen geläufig sein. J. Mancadan ist ein gelegentlich italisierender Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, von dessen Lebensumständen so gut wie nichts bekannt ist. Eine recht feine Landschaft mit schwer zu deutenden allegorischen Figuren kam vor kurzem unter der falschen Bezeichnung »P. Moreelse« in das Brüsseler Museum. Andere Gemälde des Künstlers sind u. a. im Museum zu Groningen, in der Sammlung Bredius im Haag und in deutschem Privatbesitz zu Osnabrück und Wiesbaden. *—n.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang | 1910/1911 | Nr. 21. 31. März 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ST. PETERSBURGER BRIEF

Im allgemeinen liegt eine flaue Stimmung über unserem Kunstleben. Von dem heißen, zukunftsheischenden Drängen und Wogen vor zehn Jahren ist kaum etwas zu spüren, die damaligen Rufer im Streite treten einer nach dem anderen ins Schwabenalter. Symbolisten à tout prix würden mit der Ruhe den im Sommer erfolgten Tod *Michael Wrubels*, des Oberhauptes der Modernen von ehedem, nun in Verbindung bringen, allein Wrubel war von tiefer Geistesumnachtung umfangen künstlerisch ein toter Mann seit langen Jahren, obwohl seine Jünger und deren Nachtreter mit anerkennenswerter Pietät ihre Ausstellungen mit diesem oder jenem noch unbekannten Werk des unglücklichen Mannes zu schmücken pflegten. Sie ehrten damit die eigene Jugend, denn die Verehrung für den Künstler Wrubel beruhte auf einem Irrtum. Ein Mann von unendlichen Einfällen, besaß er kaum das Vermögen der inneren Bildgestaltung und suchte oft genug vergeblich das Mangelhafte der Konzeption durch den Riesenmaßstab der Ausführung zu verdecken. Seine Schilderhebung bedeutete einen liebenswürdigen Irrtum jüngerer Naturen, die stärker waren als er.

Bekanntlich hatten sich die um Wrubel vor zwölf und mehr Jahren zur Gesellschaft »Mir Iskusstwa« (Die Kunstwelt) zusammengeschlossen. Ihre Richtung mit der literarischen Moderne vertrat die gleichnamige von der Fürstin Tenischew protegierte Zeitschrift und ihr vielgewandter Manager war Sergei Diagilew, der zuerst westliche Moderne nach Petersburg brachte, dann die Petersburger Moderne organisierte und im Auslande bekannt machte und jetzt mit ebensoviel Geschick und Gelingen russische Konzerte, russische Oper und russisches Ballett nach Paris exportiert. Im Jahre 1905 erweiterte sich der Mir Iskusstwa durch Anschluß einer Gruppe Moskauer Künstler zum Ssojús Russkich Chudóshnikow — dem russischen Künstlerbunde, dessen Ausstellungen bis zum vorigen Frühjahre jede Saison im Zentrum des Kunstinteresses standen. Aus inneren Spannungen, auf die hier nicht weiter eingegangen zu werden braucht, kam es im vorigen Herbst zur Scheidung zwischen der Moskauer und der Petersburger Gruppe und die Petersburger vereinigten sich unter der alten Firma: Mir Iskusstwa — ohne Diagilew und ohne Zeitschrift. Des Manager und der eigenen Presse kann diese abgeklärte Gruppe des neuen Mir Iskusstwa gar wohl entbehren, denn in der Öffentlichkeit hat sie ihren festen Platz erobert, wohl aber entbehrt unser Kunstpublikum, so dünn auch seine Reihen kultivierter Leute und solcher, die es werden wollen, sind, sehr eines leitenden, programmsichern Kunstorgans und eines zielbewußten Organisators im Kunstbetriebe. Vielleicht gelingt es der Zeitschrift *Apollon* und ihrem Herausgeber *Sergei Makowski* zu diesen Rollen zu gelangen, noch aber hat sich die Physiognomie des Apollon nicht genügend präzisiert. Makowski debutierte als Organisator mit der modernen Ausstellung »Salon 1909« in der Heimat trotz schwieriger Verhältnisse recht vorteilhaft und im Auslande 1910 mit der russischen Sektion in Brüssel, über die ich mangels eigener Anschauung und einschlägiger Berichte kein Urteil abzugeben vermag. Der »Mangel an einschlägigen Berichten« ist übrigens charakteristisch dafür, wie kläglich es mit der Berichterstattung über kulturelle Fragen in den maßgebenden russischen Tagesblättern aussieht! Die kleinen Sonderausstellungen, die bisher von der Redaktion des Apollon in ihren Räumen veranstaltet wurden, brachten viel, wenn auch nicht immer, Anregendes, aber aus äußeren Gründen nur für einen relativ kleinen Kreis.

Auf der *Ausstellung des Mir Iskusstwa* fesselte dieses Mal *Nikolai Röhrich* ganz besonders. Sein »Warägermeer« hat sich von dem allzu manierierten Anschluß an Mosaik befreit und zeigt einen großzügigen, wirklich aufs Monumentale gerichteten Stil ohne die früher verletzenden Absichtlichkeiten, die oft genug an zeichnerische Roheit grenzten; hier erfreuen vielmehr manche unerwartete kompositionelle Feinheiten. Das Wuchtige und Markige als herrschendes Element in diesem Warägerbilde erweist Röhrichs kluge Rechnung bei solchen monumentalen Aufgaben; hier drängt er das Feine und Zarte, das einen guten Teil seiner Begabung ausmacht, bewußt zurück, in den kleineren Bildern aus Nirgendwo, wie »Der alte König« und »Die Maid am Meeresstrande« kommt es desto stärker in kompositioneller und koloristischer Hinsicht zur Geltung. Neben Röhrich war in erster Linie *Mstislaw Dobuzynski* zu nennen. Auch er hatte ein monumentales Wandbild ausgestellt: »Peter der Große als Zimmermann auf der Werft von Zaandam«, das für die Aula des neuen städtischen Volksschulhauses bestimmt ist. Die Isolierung war dem Gemälde nicht

günstig, denn sein gelungener monumentaler Charakter verlangt zu stark nach einer Einspannung in eine große Wandfläche; seine koloristische Melodie ist einfach, die Durchführung, z. B. des als Dominante wirkenden Braun in verschiedenen Nuancen, sehr kompliziert, aber sehr klar durchdacht. Von einer opernhaften Aufmachung als Historienbild ist natürlich keinerlei Rede dabei, interessant ist die aus Genialität und Brutalität gemischte Auffassung des autokratischen Zimmermannsgesellen, die bei aller Selbständigkeit nicht ohne Parallelen aus jüngster Zeit dasteht. Ihre Herkunft wird sicher aus Mereschkowskis Antichrist abzuleiten sein, dessen wilder Typus die klassisch-romantische Vorstellung nach Puschkins grandiosen Konzeptionen abgelöst hat. Von den übrigen Größen des Mir Iskusstwa fehlte dieses Mal *Léon Baket* ganz. *Valentin Serow* hatte ein völlig unbefriedigendes Porträt von D. W. Stassow gesandt und ein feines Frauenköpfchen, das aber als Skizze doch wenig ins Gewicht fiel. Unter *Konstantin Somows* Arbeiten waren nur zwei Porträtskizzen: der Schriftsteller Fèdor Sollohub und der Maler M. Dobuzynski zu nennen, doch auch diese ließen trotz aller technischen Präzision, wie sie bei Somow ja selbstverständlich ist, die Lebendigkeit, die frühere Stücke dieser Serie von Künstler- und Literatenporträts so anziehend machten, vermissen. *Alex. Benois* — ja das alte Lied: Versailles ist unerschöpflich an Reizen, aber toujours perdrix! Ein Dekorationsentwurf für die Aufführung der Giselle im Grand Opéra wirkte als Durchbrechung der gewohnten Einförmigkeit als wahre Erfrischung, obwohl man nach Stärkerem suchte. *Boris Kustodijew* verleugnete seine gewohnte Ungleichmäßigkeit auch dieses Mal nicht. Zwei Porträts, Senator Taganzew und Bankdirektor Bark, waren so furchtbar brav und ach so langweilig, als wenn sich aus diesen beiden bedeutenden Charakterköpfen wirklich nicht mehr herausholen ließe. Das Bildnis einer jungen blonden Dame in hellblauem Kleide im Freien schien irgendwelche koloristischen Feinheiten zur Absicht gehabt zu haben, in der Ausführung ließen sie sich nicht erkennen. Ist diese Kälte und Gleichgültigkeit bei Kustodijew als Gemütssache zu erklären? Wo man es ihm anmerkt, daß sein Gemüt bei der Arbeit war, tritt sein Können auch mit aller Deutlichkeit hervor: in der intimen farbenfeinen Ecke aus seinem Landhause und den ganz entzückenden Porträtzeichnungen nach seinen Kindern. *B. Anisfeld* führte recht viel vor, doch nichts Erquickliches — Farbenanhäufung intensiv und quantitativ machen noch keinen Kolorismus aus, nur ein Stückchen: eine Strandlandschaft mit prächtig rollenden Wogen ließ ganz andere Gefühle aufkommen. *Jan Ciaglinski* brachte indische Reisestudien in seiner gewöhnlichen andeutenden Manier, doch seine Stärke, die Impression südlicher Farbe und tropischen Lichtes zu erfassen, dokumentierte sich in ihnen nicht. Das Porträt des Pianisten Leopold Godowsky litt noch mehr unter Ciaglinskis fragmentarischer Vortragsweise als sonst bei seinen Bildnissen üblich. Unter den Debutanten der Ausstellung, die juryfrei ist und durch Kooptation die Teilnahme eröffnet, fand sich manch krauser Geist, den man nicht gern in so guter Gesellschaft gesehen hätte. Mag man auch noch so hoffnungsvoll für Jüngere gestimmt sein, die Allzugrünen ließe man besser vor der Tür, wenn man Elite repräsentieren will. Ganz günstig hatte es der Mir Iskusstwa dieses Mal mit dem Lokal getroffen, den Sälen des historischen Palais Menschikow, jetzt Erstes Kadettenkorps, die Sergei Makowski vor zwei Jahren für Ausstellungszwecke entdeckte. Diese Entdeckung war sehr erfreulich, denn an Ausstellungslokalen herrscht eine wahre Misere. Die Akademie der Künste berät seit Jahren Pläne zum Bau eines Kunstpalastes und glaubte im Zentrum der Stadt einen Platz sich gesichert zu haben, allerhand formelle und konstitutionelle Bedenken scheinen indes die Angelegenheit wieder aufschieben zu wollen.

Während man daheim sich schlecht und recht mit dergleichen Dingen abfindet, rüstet sich die russische Künstlerschaft dazu, auf der *Römischen Kunstausstellung* geschlossen vor die Welt zu treten — ein Unternehmen, das offensichtlich von einschneidender Bedeutung sein wird. Der Generalkommissar der russischen Abteilung *Graf Dmitri Tolstoi*, Direktor der Eremitage und Vizechef des unter großfürstlicher Oberleitung stehenden Alexandermuseums, bietet durch seine Persönlichkeit ebenso wie durch seine amtliche und gesellschaftliche Stellung in unserer Kunstwelt die volle Garantie dafür, daß ein objektives, besonders unsere Modernen gebührend achtendes Programm und eine qualitativ hervorragende Auswahl die Grundlage des Unternehmens bilden. Als Gehilfen stehen dem Generalkommissar die Herren *Th. Baerenstamm* und *Emil Wiesel* von der Akademie der Künste zur Seite. Ihr Material mußte die Abteilung aus Privatbesitz zusammensuchen, da eine Hergabe von Werken aus unseren beiden modernen Galerien ausgeschlossen war. Der Appell an die Opferwilligkeit unserer Sammler hat vollen Widerklang gefunden.

Anders, und mit Recht anders, denkt man über das Herleihen von Gemälden alter Meister, um die sich jetzt Italien für seine beiden Retrospektiven in Florenz sehr bemüht hat. Man ist der ständigen Gastspielreisen unserer alten Schätze müde und fürchtet immer mehr Transport- und Feuersgefahr, denn das ideelle Risiko wird doch durch keine Assekuranz gedeckt. Schließlich ist es für Rußland auch nicht mehr wie billig, den Besuch der Kunstinteressenten aller Länder und Zungen bei sich zu erwarten, wo doch heutzutage selbst die Reise um die Welt in weniger als achtzig Tagen notwendig über Petersburg und Moskau führt.

Aus dem Leben unserer Museen wäre manches Erfreuliche zu berichten, momentan aber harrt noch zu vieles des Abschlusses, darum sei dieses Kapitel für heute übergangen. *—chm—*

NEKROLOGE

Nachdem die Archäologie eben erst den Verlust Puchsteins zu beklagen hatte, ist ihr wiederum ein bedeutender Forscher durch den Tod entrissen worden: **Reinhard Kekule von Stradonitz** ist am 24. März in Berlin gestorben. Mit ihm ist ein feinsinniger Gelehrter und gründlicher Kenner

des Altertums dahingegangen. Er war am 6. März 1839 in Darmstadt geboren und hatte seit 1857 in Erlangen, Göttingen und Berlin studiert. Die Jahre 1863—1868 sehen ihn in Italien und Griechenland. Schon als Frucht dieser Reisen erschienen eine Reihe wichtiger Publikationen: »Hebe, eine archäolog. Abhandlung«, »Die Balustrade des Tempels der Athena Nike«, »Die Gruppe des Künstlers Menelaos in Villa Ludovisi«, »Die antiken Bildwerke des Theseion« usw. Nach der Rückkehr habilitierte sich Kekule an der Universität Bonn, 1873 wurde er dort ordentlicher Professor. Aus der Zeit seiner Bonner Lehrtätigkeit stammen die umfangreichen Bilderwerke »Griechische Tonfiguren aus Tanagra«, »Die antiken Terrakotten« 3 Bände (mit von Rohden und Fr. Winter), »Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike«. Seit 1889 bekleidete er neben seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Universität den Posten eines Direktors der antiken Skulpturensammlung in den Königlichen Museen, die unter seiner Direktion eine Reihe sehr bedeutender Neuerwerbungen zu verzeichnen hat. Kekule war seit 1898 Mitglied der Akademie der Wissenschaften.

Oscar Roty †. Mit Oscar Roty (geb. 12. Juni 1846 in Paris, gest. 23. März 1911 ebenda) hat Frankreich seinen bekanntesten und auch wohl begabtesten Plakettenkünstler verloren. Als Schöpfer des neuen französischen Silbergeldes, das mit der anmutigen Gestalt der Säerin vielleicht nicht das praktischste, aber sicherlich das schönste moderne Geldstück ist, war er bekannt geworden, so weit die französische Zunge klingt. Wenn wir sagen, daß die Säerinnenmünze nicht die praktischste sei, so denken wir an den Umstand, daß diese Münzen sich außerordentlich schnell abschleifen, weil ihr Verfertiger an diesen erheblichen Unterschied zwischen Medaille oder Plakette und Geldmünze nicht gedacht hat. Um die Prägung auf einem Geldstück vor dem allzuschnellen Vergreifen und Abschleifen zu sichern, muß das Bild notwendig durch einen Rand gesichert werden und auch selbst verhältnismäßig stark erhaben sein. Bei der Plakette oder Medaille, die im Glaskasten aufgehoben und weniger von den Fingern als von den Augen berührt wird, bedarf es solcher Vorsichtsmaßregeln nicht. Roty hat seine Geldmünze genau so gearbeitet wie eine Plakette oder Medaille, und das ist praktisch oder technisch ein Fehler. Auch die Kleinheit der Münze hat er nicht recht in Betracht gezogen, ein Fehler, der heutzutage von den Medailleuren sehr leicht gemacht wird. Zur Zeit Benvenutos modellierte der Künstler sein Münzmodell genau in der Größe der fertigen Münze, heute aber verfertigt er ein tellergroßes Modell für ein fingernagelgroßes Geldstück. Dadurch wird er leicht verführt, zu viele Einzelheiten auszuführen und überhaupt so zu arbeiten, daß die nachmalige Verkleinerung, die auf mechanischem Wege besorgt wird, kleinlich ausfällt. Eine gewisse Kleinlichkeit ist dem französischen Silbergelde, so schön und ästhetisch vollkommen es im Vergleich zu dem Gelde anderer Staaten ist, nicht abzuleugnen. Wenn an dieser Arbeit Rotys etwas zu tadeln ist, kann man die meisten seiner Plaketten und Medaillen nur mit dem größten Lobe nennen. Es mag sein, daß man in späteren Jahrhunderten Oscar Roty nicht mit den Meistern der Medaille der Renaissancezeit zusammen nennen wird, von seinen Zeitgenossen verdiente der Schöpfer der Plakette zum Tode Carnots mit den sargtragenden verhüllten Trauergestalten eine solche Zusammenstellung. Als Porträtist steht Roty ohne Zweifel an der Spitze nicht nur der modernen Medailleure, sondern überhaupt aller Bildniskünstler. Sein Chevreul, Pasteur, Delaborde, Brongniart wie alle anderen Männer- und Frauenköpfe, die er in großer Zahl für Medaillen und Plaketten modelliert hat, sind durch die Bank kleine Meisterwerke, sowohl als Porträts wie speziell als Medaillen. Oscar Roty war am 12. Juni 1846 in Paris geboren und 1875 mit dem Rompreis in die Villa Medici gegangen. Nach seiner Rückkehr von Rom wurde er, wie das begabten und unbegabten Rompreislern geschieht, mit den offiziellen Aufträgen bedacht und verdrängte allmählich den akademisch korrekten und langweiligen Chaplain aus seiner Hoflieferantenstelle. Die Mehrzahl der im Auftrage der Republik, der Stadt Paris und anderer offizieller Körperschaften in den letzten fünfundzwanzig Jahren geschlagenen Medaillen und Plaketten sind von Roty entworfen worden, und wenn die Republik mit ihren sonstigen Hoflieferanten der Kunst nicht immer sehr glücklich war, so kann sie sich doch rühmen, einen Hofmedailleur ersten Ranges besessen zu haben, dessen Werke dauernden Wert haben.

Am 7. Februar starb in Hilversum bei Amsterdam, erst vierzigjährig, der bekannte Graphiker und Professor an der Akademie in Amsterdam **Pieter Dupont**, der unter den jüngeren Künstlern seiner Heimat als Stecher eine ganz besondere Stellung einnahm. Dupont wurde 1870 in Amsterdam geboren; nachdem er drei Jahre lang, von seinem 15. bis 18. Lebensjahre, auf den Bureaus der holländischen Eisenbahn gearbeitet hatte, setzte er es 1887 endlich durch, daß er seiner Neigung zur Kunst folgen und die Zeichenlehrerschule in Amsterdam beziehen durfte, die er 1890 nach bestandenem Examen verließ. Dann sah er sich seiner finanziellen Verhältnisse wegen genötigt, eine Stelle an einer hiesigen Gewerbeschule anzunehmen; gleichzeitig aber besuchte er die Kunstakademie, wo *Allebé*, *Wynveld* und *van der Waay* seine Lehrer waren. 1893 verließ er die Akademie; in demselben Jahre arbeitete er, noch als Schüler derselben, unter Leitung von Brouwer, mit verschiedenen anderen Künstlern an dem Panoramagemälde »Jerusalem«. Hatten sich bis dahin seine Bestrebungen allein auf dem Gebiete der Malerei bewegt, so daß er nicht einmal an dem Unterricht des Professors Stang im Kupferstechen und Radieren teilgenommen hatte, so wurde jetzt durch die Radierungen *van der Valks* sein Interesse für diese Kunst geweckt und er ließ sich von van der Valk selbst in das Handwerkliche des Radierens einführen. Dies war 1894. Ein Mißerfolg, den er im folgenden Jahre als Maler erlitt — er bewarb sich erfolglos um den Prix de Rome —, entfremdete ihn der Malerei noch mehr und bestärkte ihn in seiner Vorliebe für die Griffelkunst; so konnte er in demselben Jahre schon eine kleine Ausstellung von einigen 40 Radierungen veranstalten. Von 1896—1898 hielt er sich dann in Paris auf. 1898 nach Amsterdam zurückgekehrt, führte er eine neue Schwenkung aus, indem er, zum Teil angeregt durch seine Studien der alten Stecher, wie Goltzius und Dürer, in die er sich auf dem Amsterdamer Kupferstichkabinett vertiefte, sich von der Radierung ab- und ganz dem Kupferstich im engeren Sinne zuwandte; in der Handhabung des Grabstichels unterwies ihn der Stempelschneider Carl Helweg. Von 1899—1902 war er wieder in Paris, diesmal mit staatlicher Unterstützung, und hier, wo er mit zähem Fleiße unermüdlich an der Vervollkommnung seiner technischen Fähigkeiten arbeitete, entstanden dann auch seine ersten Stiche; ja, er erlebte die Genugtuung, daß seine erste Gravüre 1900 mit der goldenen Medaille des Salons bekrönt wurde. Drei andere Stiche folgten bald darauf, das Porträt von Steinlen (1901), das gestürzte Pferd und das anziehende Pferd; die Platten hatte Sagot in Paris gekauft. Nachdem er 1900 geheiratet hatte, schloß er zur Sicherung seiner Existenz mit dem Amsterdamer Verlagsbuchhändler S. L. van Looy einen Kontrakt über die Herausgabe künftiger Arbeiten;

hier erschienen dann bald die zwei Stiche — beide von sehr großen Abmessungen —, die seinen Ruhm als Wiederbeleber einer totgewähnten Kunst, die nur noch als Reproduktionstechnik ein bescheidenes Dasein fristete, begründeten, die pflügenden Ochsen und die pflügenden Pferde (1904). Seine Ernennung zum Professor an der Amsterdamer Akademie 1902 brachte ihm dann auch die offizielle Anerkennung seines Talents. Von nun entstehenden Arbeiten sind zu nennen: die Ausführung des Zehnguldenscheines, sein Porträt des Amsterdamer Gynäkologen Professors Hektor Treub (1903), des Rotterdamer Bürgermeisters s'Jacob und des Amsterdamer Sammlers D. C. Meyer Jr. (1908) und der Stich nach dem Reiterbildnis des Dirk Tulp von Paulus Potter (1906). Auf einer Ausstellung im Larenschen Kunsthandel in Amsterdam im vergangenen Jahre zeigte sich Dupont auch als ein sehr tüchtiger Pastellzeichner (siehe meinen Bericht in der Kunstchronik 1909/1910, Sp. 412). — Wird im allgemeinen die Hauptbedeutung Duponts in seinen reinen Grabstichelarbeiten gesehen — enthusiastische Verehrer haben dieselben sogar mit den Werken der alten Stecher, wie eines Lukas van Leyden, auf eine Stufe gestellt —, so darf man doch seine Tätigkeit als Radierer durchaus nicht unterschätzen; es sind ihm doch recht feine und wirkungsvolle Sachen gelungen, die den Vergleich mit den Arbeiten anderer moderner holländischer Radierer sehr wohl aushalten können. Der so frühe Tod Duponts bedeutet für die holländische Kupferstichkunst einen schweren Verlust und die Lücke wird schwer wieder ausgefüllt werden, da er keine Schüler und Nachahmer gefunden hat. *M. D. Henkel.*

PERSONALIEN

Die »süddeutschen Monatshefte« bringen einen Aufsehen erregenden Aufsatz »**vom archäologischen Institut in Rom**«, von dem auch an dieser Stelle registrierend Kenntnis genommen werden soll. Archäologische Kreise haben schon längst über die Zustände am kaiserlich deutschen archäologischen Institut in Rom den Kopf geschüttelt, wo eine 82jährige große Vergangenheit durch Personalfragen erschüttert zu werden beginnt. Denn die Stelle eines ersten Sekretärs an dem römisch-archäologischen Institut ist seit dem Rücktritt und der Pensionierung von Prof. Dr. Petersen, also seit 1905 unbesetzt. Der kommissarische erste Sekretär seit 1909, Privatdozent an der Universität Berlin Prof. R. Delbrück, hat, trotzdem der Vorschlag von der Kommission in Berlin gemacht worden ist, die erste Stelle noch nicht übertragen bekommen. Die Stelle eines zweiten Sekretärs ist überhaupt unbesetzt, nachdem Prof. Dr. Christian Hülsen, nach mehrmaliger Umgehung bei der Besetzung der ersten Stelle, in Pension gegangen ist und Rom verlassen hat. Da es in Deutschland nicht an geeigneten Kandidaten für die zwei vakanten Posten in Rom fehlen würde, so scheint es, daß, wer in Deutschland selbst eine gesicherte Stellung inne hat, wenig Neigung fühlt, diese mit einer der — nebenbei bemerkt sehr mäßig dotierten — Auslandsstellungen zu vertauschen, welche viel Arbeit, kurze Ferien und große Verantwortlichkeit mit sich bringen. »Stellen« — so sagen die süddeutschen Monatshefte — »deren Inhaber gewärtig sein muß, gelegentlich auch seine wissenschaftliche Tätigkeit einer Zensur resp. administrativen Maßregelung unterworfen zu sehen, von denselben Leuten, die daheim die voraussetzungslose Wissenschaft und die akademische Freiheit nicht laut genug proklamieren können.« Es sei bei dieser Lage der Dinge an der Zeit, daß sich auch weitere Kreise für die Frage interessieren, ob es richtig sei, ein altes und blühendes Institut dem langsamen Absterben zu überlassen und insbesondere, ob die Komission von zehn (meist Berliner) Gelehrten, denen die Oberleitung der römischen Anstalt anvertraut ist, sich ihrer verantwortlichen (und dabei recht unabhängigen) Stellung gewachsen gezeigt haben. *M.*

Georg von Hauberrisser, der Erbauer des Münchner Rathauses, konnte am 19. März seinen 70. Geburtstag feiern.

Die Technische Hochschule in München hat dem Bildhauer Prof. **Adolf von Hildebrand** in München die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Der Landschaftsmaler **Friedrich August Reinhardt**, 1831 in Leipzig als Sohn des Malers Karl August Reinhardt geboren, vollendete am 20. März sein 80. Lebensjahr. Er besuchte die Akademie in Leipzig und war Schüler von Preller. Sein Bild »Römische Landschaft« hängt im Dresdner Museum.

DENKMALPFLEGE

Der neue österreichische Denkmalschutzgesetz-Entwurf. Österreich ist auf dem Wege, seine Denkmalschutzgesetzgebung in einer den modernen Denkmalpflegeprinzipien durchaus entsprechenden Weise zu regeln. Die seit 1850 eingesetzte »Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale« (1873 zur »K. K. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale« ausgestaltet) hat zwar, besonders in den letzten Jahren und vorab auf Initiative des allzu früh verstorbenen Hofrates Alois Riegl, die größtmöglichen Anstrengungen gemacht, um die Denkmalpflege und den Denkmalschutz in moderner Weise durchzuführen, als Grundlage dazu wird auch seit einigen Jahren unter der Leitung von Prof. Max Dvořák an der Herausgabe eines Denkmälerinventars gearbeitet; die Bemühungen der Kommission waren aber leider gewöhnlich nur platonischer Art, da sie keinen Rückhalt an gesetzlichen Bestimmungen hatten. Nun hat der seither verstorbene Präsident der Zentralkommission, Frh. v. Helfert, einen Gesetzentwurf ausgearbeitet, der zusammen mit einem anderen Entwurfe des Grafen Pininski dem Herrenhause zur Beratung vorgelegt und von diesem einer Spezialkommission zur Vorberatung übergeben wurde. Nachdem nun diese Vorberatungen erledigt sind, wird der neu ausgearbeitete, von den beiden vorliegenden Entwürfen mannigfach abweichende Entwurf in den nächsten Tagen dem Plenum des Herrenhauses vorgelegt werden. Die Bestimmungen dürften auch für Deutschland, wo ähnliche Beratungen im Zuge sind, von Interesse sein.

Der Begriff des zu schützenden Denkmals wird sehr weit gefaßt, indem alle unbeweglichen und beweglichen historisch oder künstlerisch bedeutenden Denkmäler *ohne Altersgrenze* dem Schutze des Gesetzes unterstellt werden. Die Anwendung des Gesetzes wird somit der fallweisen Entscheidung anheimgestellt. Der Bestand der Denkmäler wird durch die auf Staatskosten herzustellenden Inventare festgestellt und in Evidenz gehalten. Die Inventare sollen aber keinerlei Klassierung der Denkmäler schaffen. Zur Ausübung des Schutzes sind die politischen Behörden und das Unterrichtsministerium sowie die fachlich organisierten Denkmalbehörden berufen. Als solche hat die bereits bestehende Zentralkommission für Denkmalpflege in Wien (bestehend aus den Generalkonservatoren, denen ein beratender Denkmalrat zur Seite gestellt werden soll), sowie die zu schaffenden Landesdenkmalbehörden (staatlich angestellte Landeskonservatoren an Stelle der bisherigen Ehrenkonservatoren nebst beratenden Landesdenkmalräten) zu fungieren.

Wichtig ist die Teilung des Denkmalbesitzes in öffentlichen und Privatbesitz. Der öffentliche Denkmalbesitz, d. h. sämtliche unbewegliche und bewegliche Denkmäler, die sich im Besitze des Staates, des Landes, kirchlicher

Körperschaften, öffentlicher Anstalten usw. befinden, oder die fideikommissarisch festgelegt sind, sind als solche dem Gesetze unterstellt und dürfen nur mit Bewilligung der Behörden zerstört, verändert oder veräußert werden. Dieser Schutz erstreckt sich auch auf die Umgebung dieser Denkmäler, auf die Anbringung von Firmenschildern, Aufschriften usw. Um diese Bestimmung nicht allzu rigoros zu gestalten, wird Rücksicht genommen auf »lebende« (in Benutzung stehende) und »tote« Denkmale. Besonders bei den Kultusbauten haben sich die zu ergreifenden Maßregeln dem Gebrauchszwecke anzupassen.

Während so der öffentliche Besitz unbedingt dem Gesetze unterworfen wird, soll der Privatbesitz nur in sehr geringem Maße eingeengt werden. Unbewegliche Denkmale werden nur dann dem Gesetze unterstellt, wenn der Besitzer freiwillig sich ihm unterwirft oder wenn öffentliche Mittel zur Instandhaltung des Denkmals beigetragen werden. Um dem Privatmann die Erhaltung wertvoller Denkmäler zu ermöglichen, kann, falls geplante Umbauten oder Demolierung auf Intervention der Behörden unterbleiben, eine zwölfjährige Hauszins- und Hausklassensteuerbefreiung bewilligt werden; das Gebäude muß aber dann mindestens 50 Jahre den Bestimmungen des Gesetzes unterworfen bleiben. Die wichtigeren Anträge der Kommission auf dauernde Steuerbefreiungen wertvoller Bauten, sowie auf die Tragung der Erhaltungskosten seitens des Staates scheiterten leider am Widerstande des Finanzministers. Dagegen wird aber eine zwangsweise Enteignung des Denkmals in besonders wichtigen Fällen vorgesehen.

Zum Schutze der *beweglichen* Denkmäler wird eine Herabsetzung der hohen Erbgebühren vorgeschlagen. Die Gebührenbefreiung für Sammlungen und Gegenstände, die durch Stiftungen oder letztwillige Verfügungen dem Lande erhalten bleiben sollen oder die öffentlichen Sammlungen geschenkt werden, konnte auch wegen Einsprache des Finanzministers nicht in das Gesetz aufgenommen werden sondern nur in einer Resolution der Regierung vorgeschlagen werden, um der Veräußerung beweglichen Kunstgutes ins Ausland möglichst Einhalt zu tun.

Die Bestimmungen über Funde und Ausgrabungen entsprechen im wesentlichen den analogen ausländischen Gesetzen, indem dem Staate oder Lande das Verkaufsrecht der Funde gewahrt bleibt und die Bewilligung zu Ausgrabungen den Behörden zusteht.

Falls jemanden aus den Anordnungen des Gesetzes Schaden erwächst, ist der Staat zu einer Schadloshaltung verpflichtet. Andererseits wird die Übertretung des Gesetzes mit Geldstrafen bis zu 1000 Kronen, bei besonders erschwerenden Fällen mit weiteren Geldbußen bestraft und der Übertreter muß, soweit dies möglich ist, den früheren Zustand des Denkmals wiederherstellen. Soweit der Gesetzentwurf.

In den angeschlossenen Resolutionen wird u. a. zum Zwecke der Erforschung und des Studiums der Denkmale die Schaffung eines Österreichischen Kunsthistorischen Instituts und einer Organisation für numismatische Forschung im Zusammenhange mit der Zentralkommission für Denkmalpflege, ferner die Berücksichtigung der Denkmalpflege an den Hochschulen und Mittelschulen und eine Vermehrung der fachlichen Kräfte der Zentralkommission vorgeschlagen. Endlich wird die Regierung aufgefordert, das Archivwesen einheitlich zu regeln und so zum Schutze der Schriftdenkmale beizutragen.

Es wäre sehr zu wünschen, daß der Entwurf in dieser gemäßigten Form, die das Mindestmaß dessen verlangt, was zum Schutze der Denkmäler nötig ist, andererseits aber bis zur Grenze dessen geht, was heute an finanziellen Hilfeleistungen vom Staate erlangt werden kann, bei der enormen kulturellen Bedeutung der Sache die Zustimmung der beiden Häuser findet. *O. P.*

Das alte **Piastenschloß in Brieg,** das Hauptwerk der Renaissance in Schlesien, ist zurzeit in einem recht unwürdigen Zustande, und die Stadt Brieg erwartet von der Staatsregierung eine bessere Instandhaltung des ehrwürdigen Baues. Gegenwärtig dient es als Fouragemagazin. In letzter Zeit sind nun Bemühungen in dem Sinne eingeleitet worden, den Bau unter Abfindung des Militärfiskus für andere Zwecke zu gewinnen. Es wird beabsichtigt, im Erdgeschoß das Brieger Heimatmuseum unterzubringen.

WETTBEWERBE

Für das **Lueger-Denkmal** werden zwei getrennte Konkurrenzen ausgeschrieben, eine für Architekten zur Lösung der architektonischen Gestaltung des Platzes und eine zweite, nach Durchführung der ersten, für Bildhauer. Beidemal ist die Beteiligung für alle deutsch-österreichischen Künstler offen. Die Sammlungen für das Denkmal haben eine Höhe von ca. 250000 Kronen erreicht.

Für das neue **Verkehrsmuseum,** das in **Nürnberg** errichtet werden soll, schreibt das bayerische Staatsministerium für Verkehrsangelegenheiten einen Wettbewerb unter den in Bayern ansässigen Architekten bis zum 16. Mai aus. Der Baustil ist freigestellt, als Material fränkischer Haustein und Putz, als Bausumme 1300000 M. bestimmt. Für drei Preise werden 6000, 4500 und 3000 M., für zwei bis drei Ankäufe je 600 M. ausgesetzt. Dem Preisgericht werden u. a. Gabriel von Seidl und Karl Hocheder in München angehören.

Ein **deutsch-amerikanisches Nationaldenkmal** soll in **Germantown,** einer Vorstadt von Philadelphia, das 1683 von Mennoniten aus Krefeld gegründet worden ist, errichtet werden. Zu diesem Zwecke ist ein **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen in Aussicht genommen; die Herstellungssumme des Denkmals wird auf 50000 Dollar geschätzt. Hiervon bewilligte die Bundesregierung 25000 Dollar. Die andere Hälfte wird durch Sammlungen aufgebracht.

Für ein **Warenhaus** in **Köln,** das die Aktiengesellschaft Leonhard Tietz errichten will, wird unter den in Deutschland ansässigen Architekten ein **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen bis zum 25. Juli dieses Jahres erlassen. Vier Preise von 10000, 7000, 5000 und 4000 M. sind ausgesetzt; ferner sollen zwei Arbeiten für je 2000 M. angekauft werden. Unter den Preisrichtern sind Ludwig Hoffmann und Hermann Muthesius in Berlin und Rehorst in Köln.

AUSSTELLUNGEN

Bonn. Niederee-Ausstellung. Die Gesellschaft für Literatur und Kunst, von deren letzter Veranstaltung, der Ausstellung aus Bonner Privatbesitz, in der »Kunstchronik« ausführlich berichtet wurde, hat in diesen Wochen das gesamte Lebenswerk des frühverstorbenen rheinischen Malers *Johann Martin Niederee* (1830—1853) in ihren Räumen vereinigt. In der von Dr. *Paul Kaufmann,* dem Präsidenten des Reichsversicherungsamtes, verfaßten Biographie des Künstlers (Straßburg 1908) ist ein Katalog der sämtlichen erhaltenen Werke Niederees gegeben, die fast alle für die Bonner Veranstaltung zusammengebracht werden konnten. Auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung erregten drei Köpfe dieses bis dahin völlig unbekannten Malers allgemeines Erstaunen, das in ihren koloristischen Vorzügen, der breiten Behandlung und der sicheren physiognomischen Erfassung des Ausdrucks begründet lag. Die Zeich-

nungen und Entwürfe des mitten aus seiner Entwickelung gerissenen Künstlers zeigen mehr Abhängigkeit von alten Vorbildern und den zeitgenössischen Großmeistern Cornelius und Rethel, fesseln jedoch durch Sicherheit und Kraft des Striches und verraten eine auffallende Begabung für das Schlicht-Monumentale.

Daneben sind zurzeit Kollektionen von *Robert Hoffmann, Reinhard Loeschcke, Franz Stassen* und *Fritz Widmann* ausgestellt, sowie eine Reihe bemerkenswerter Einzelwerke, unter denen besonders solche von *P. Burnitz* †, *Schramm*-Zittau und *Trübner* hervorzuheben sind. *E. H.*

Brünn. Im neuerbauten Künstlerhause wird demnächst die erste Ausstellung der Vereinigung deutschmährischer bildender Künstler eröffnet.

Für die **Ausstellung des Berliner Künstler-Bundes** sind gegen 900 Kunstwerke eingeliefert worden. Die Jury hat bereits ihre Arbeit vollendet. Es konnten nur 250 Werke aufgenommen werden. Die Ausstellung enthält hauptsächlich Werke im Preise bis zu 300 M. Versuchsweise wird ein Saal geschaffen, der Porträts und Originale enthält, welche diesen Preis übersteigen. Die Eröffnung findet am 30. März im Lipperheideschen Palais statt.

Der preußische Minister des Innern hat dem **Verein Berliner Künstler** auch für dieses Jahr die Genehmigung erteilt, auf der **Großen Berliner Kunstausstellung** eine **Lotterie** zu veranstalten. Es stehen diesmal 106000 M. zur Verfügung, etwa 20000 M. mehr als im Vorjahre. Die kleinsten Gewinne sollen wiederum aus farbigen Künstlerlithographien bestehen. Um solche zu erhalten, hat der Vorstand bereits jetzt ein Ausschreiben unter seinen Mitgliedern erlassen. In den letzten vier Jahren, in denen der Verein solche Verlosungen veranstaltete, sind *für eine Viertelmillion Kunstwerke*, fast ausschließlich von Berliner Künstlern, am Lehrter Bahnhof angekauft worden.

SAMMLUNGEN

Dem **Kaiser-Friedrich-Museum** in **Posen** hat der Sohn von Otto und Mathilde Wesendonk, Privatdozent Dr. *Karl von Wesendonk* in Berlin, aus den Kunstsammlungen seiner Eltern eine wertvolle Stiftung gemacht. Da er einige Zeit im Auslande leben will, entschloß er sich, eine Reihe solcher Bilder, die er als persönliches Vermächtnis erhalten hat, dem Posener Museum, zunächst für drei Jahre, leihweise zu überlassen. Darunter ist Böcklins Schweigen im Walde in der Fassung von 1886 — die Hamburger Kunsthalle besitzt die spätere Fassung — ferner vier große dekorative Bilder von Hans Makart, die Bildnisse von Wagners Freundespaar von der Hand Franz von Lenbachs, sowie manches andere Stück moderner Malerei. Aber auch etwa 20 niederländische Bilder des 17. Jahrhunderts überließ Herr von Wesendonk dem Museum, ferner Schweizer Glasscheiben und vlämische Gobelins. Die Leihgaben wurden mit anderen wertvollen Neuerwerbungen des Museums in einem der Gemäldegalerie angefügten Oberlichtsaal vereinigt.

Würzburg. Am 12. März, zum 90. Geburtstag des Prinzregenten Luitpold, ist das Fränkische Museum eingeweiht und als »**Luitpold-Museum**« getauft worden, indem zu gleicher Zeit eine Reliefbüste des übrigens in Würzburg geborenen hohen Herrn enthüllt wurde. Der Oberbürgermeister der Stadt, Geh. Hofrat von Michel, gedachte in längerer Rede all der Schwierigkeiten, unter denen der Ausbau der einstigen Schulsäle zum Museum — an einen Neubau war nicht zu denken — zustande kam, ohne daß dem Ankauf wichtiger Stücke das nötige Geld genommen wurde. Freilich ist die Aufstellung noch nicht sehr weit fortgeschritten. Die soeben erst fertig gestellten Räume müssen erst austrocknen. Man kann wünschen und erwarten, daß die eifrigen Bestrebungen all der sich in großer Opferwilligkeit der hohen Sache hingebenden Herren ihre guten Erfolge haben werden. Die Aufstellung wird noch schier unerfüllbare Forderungen an sie stellen.

Zwei Legate von hohem künstlerischen Werte sind abermals dem belgischen Staate zugefallen. Der verstorbene Sammler Evenepoel vermachte ihm seine unvergleichliche Sammlung Delfter Porzellane, während die Kollektion Brüsseler Porzellane desselben Kunstfreundes auf die Stadt Brüssel übergeht. — Auf der anderen Seite überwies die Witwe des Kavaliers de Grez dem Staate die Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen aus dem Besitze ihres verstorbenen Gatten. Diese Kollektion wurde im Beginn des 19. Jahrhunderts von Dr. Ingenhousz begonnen; sie kam durch Vermächtnis an den Kavalier de Grez, der sie durch hervorragende Ankäufe vermehrte, namentlich gelegentlich der Versteigerungen der Sammlungen von Dupper, Ploos van Amstel, van der Dussen, Blockhuyzen und Lawrence. Die jetzt dem belgischen Staate zugefallene Sammlung besteht aus 4000 Nummern. Die Holländer nehmen daselbst mit Meistern wie Gérard Dow, Carl Dujardin, Dusart, die van de Velde, Salomon und Isaac Ruysdael, Hobbema, Rembrandt, Maes, van Ostade, Wouwerman, Cuyp, Paul Potter usw. den ersten Platz ein. Die französische und italienische Schule sind vertreten durch Michel Angelo, Veronese, Watteau, Boucher, van Loo, Greuze, Natoire, Callot und andere. Unter den Künstlern der vlämischen Schule finden sich selbst solche, die in den belgischen Museen bisher noch nicht vertreten waren. Man findet dort die Namen von Rubens, van Dyck, Jordaens, Joachim Beuckelaer, Michel Coxie, Paul Bril, Jan Miel, Josse Demonper, Roelandt Savery, Martin de Vos, Sebastian Vranckx, Abraham Genoels, Jan und Pieter Breughel, Teniers, Quellyn, Sadeleer usw. Viele dieser Aquarelle und Zeichnungen sind auch noch in Stichen aus der Zeit ihrer Entstehung in der Sammlung vertreten. Dank dem Vermächtnis de Grez bilden nun auch die belgischen Museen für die Folge reiche Quellen für das Studium der Wasserfarben- und Schwarz-Weiß-Kunst. *A. R.*

Für den Neubau eines **Museums** in **Bad Dürkheim**, in dem die Sammlungen des Altertumsvereins und der Pollichia unterzubringen sind, sind der Stadt 50000 Mark von einem Gönner geschenkt worden. Der Stadtrat beschloß, einen geeigneten Platz zum Museumsbau zu stiften. Damit ist der alte Wunsch nach einer geeigneten Unterkunft der dortigen Sammlungen erfüllt, die bisher im Rathause untergebracht waren.

VEREINE

Die **Vorstandskrise im Verein Berliner Künstler** ist durch die am 20. März stattgehabte Versammlung beigelegt worden. Der bisherige Vorstand wurde mit großer Mehrheit wiedergewählt. Darnach ist nunmehr wiederum Prof. Schulte im Hofe erster Vorsitzender, der Maler und Radierer Otto Protzen zweiter Vorsitzender, die Maler G. H. Engelhardt und Müller-Schoenefeld wurden wiederum zu Schriftführern gewählt, Kommerzienrat Kretzschmar und Architekt Roensch zu Säckelmeistern, Bildhauer Petri zum Archivar.

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 6. März. Als erster Redner des Abends legte der Kustos am Nationalmuseum Dr. **Buchheit** zwei Miniaturen aus den Beständen der genannten Sammlung vor,

die ursprünglich aus der alten Düsseldorfer Kunstkammer stammten, und Porträts einer Frau und eines Mannes zeigen. Es ist Dr. Buchheit gelungen, das weibliche Bildnis mit einer Prinzessin Sibylle von Jülich-Cleve (1557—1628) zu identifizieren und damit ist auch die Persönlichkeit festgestellt, die das Porträt von Ant. Caron in der alten Pinakothek (Nr. 1316, früher dem Adriaen Crabeth zugeschrieben) darstellt, da es sich in beiden Fällen um die gleiche Dame handelt. Noch größeres Interesse verdiente die zweite Miniatur, das Rundbild eines jungen Mannes, das als Bildnis Melanchthons in das Nationalmuseum gekommen und dort auf Grund der Buchstaben H. M. für ein Selbstporträt Mülichs ausgegeben worden war. Es hat aber weder mit Melanchthon noch mit Mülich irgend einen Zusammenhang, sondern ist vielmehr ein Original des größten deutschen Porträtisten des 16. Jahrhunderts, des jüngeren Hans Holbein, wie der Vortragende an Hand der Zeichnungen dieses Meisters eingehend bewies.

Als zweiter Referent berichtete Dr. *Graef* über die Restauration des Burgkmairschen Johannesaltars von 1518, (alte Pinakothek Nr. 222), der schon unter Kurfürst Maximilian I. in die Bayrische Kunstkammer gekommen und hier zum Teil angestückt und übermalt worden war, und dessen Flügel sich später in die Filialgalerien Schleißheim und Burghausen verloren hatten. Erst Konservator Bever und Dr. Braune hatten die Zusammengehörigkeit der einzelnen Teile festgestellt und so werden wir in Bälde Gelegenheit haben, die von ihren Anstückungen und Übermalungen befreiten Tafeln in der Pinakothek wieder zu einem Ganzen vereinigt zu sehen.

Als letzter Redner des Abends sprach Dr. *Sieveking* über einen mit der Sammlung Furtwängler nach Frankfurt gekommenen Terrakottakopf, den Bode in seinem bekannten Aufsatz über die Frankfurter Neuerwerbungen für eine Fälschung erklärt hatte. Es ist indes sicher ein echtes Werk, das aus jener klassizistischen Epoche der römischen Kunst stammt, die im 1. Jahrhundert vor Christus mit Vorliebe Arbeiten des 5. Jahrhunderts nachempfand und umstilisierte. Als derselben Zeit angehörend, zeigte Dr. Sieveking einen Terrakottafrauenkopf aus der Sammlung James Loeb in München, ferner den prachtvollen Alexander aus der Sammlung Arndt in der Glyptothek und eine römische Porträtmaske — wahrscheinlich Cicero darstellend —, die sich ebenfalls in der Sammlung Loeb befindet.

VERMISCHTES

Zurzeit wird eine amtliche **Publikation der Handzeichnungen aus der Berliner Nationalgalerie** vorbereitet. Die Zeichnungen, die zum größten Teil im dritten Geschoß der Galerie in Schränken verwahrt werden und zum kleineren Teil in einer Schausammlung vereinigt sind, sollen nunmehr in einer Auswahl zur Veröffentlichung gelangen. Diese wird die Wiedergabe der Blätter in Lichtdruck und einen beschreibenden Katalog enthalten. Bisher war die Zeichnungssammlung nur in einem Kataloge bearbeitet worden, der den Zuwachs der letzten Jahre nicht mehr einschloß. Die Veröffentlichung, die *alle hervorragenden deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts* mit erlesenen Proben ihrer Zeichenkunst vorführen wird, soll zunächst in einer Serie erfolgen, der voraussichtlich sich noch weitere anschließen werden. Sie wird in 10 Lieferungen 100 Tafeln enthalten, für die ein Format von 46×33 cm vorgesehen ist. Die Berliner Nationalgalerie schließt sich damit als eine der ersten deutschen Sammlungen — die Dresdner graphische Sammlung gab bereits ausgewählte Meisterzeichnungen des 19. Jahrhunderts heraus — dem Vorgehen der Kupferstichkabinette an, die ihre Zeichnungen alter Meister in mustergültigen Reproduktionen vervielfältigten.

Die Graphische Gesellschaft hat jetzt als 12. ihrer Veröffentlichungen eine Ausgabe des **Lübecker Totentanzes von 1489** veröffentlicht, deren Herausgabe Direktor Dr. *M. J. Friedländer* besorgt hat. Das hier im Lichtdruck mit dem ganzen Text wiedergegebene Original ist nur in einem einzigen Exemplar in der Bibliothek des Germanischen Museums in Nürnberg erhalten, es ist mit Holzschnitten von jenem Zeichner geschmückt worden, der sieben Jahre später die berühmte Lübecker Bibel illustriert hat. Als nächste Veröffentlichung sollen die Landschaftsradierungen des Herkules Seghers herausgegeben werden.

Das **Stadttheater in Heilbronn** soll nach den Entwürfen von Professor *Theodor Fischer in München*, wie die städtischen Körperschaften jetzt beschlossen haben, mit einem Aufwand von 575000 M. errichtet werden.

Professor **August Kraus**, der zweite Vorsitzende der Berliner Sezession, hat von der *preußischen Regierung* den Auftrag erhalten, für das mittelalterliche Schloß von *Allenstein* in Ostpreußen, das als bischöfliche Burg noch aus dem 14. Jahrhundert stammt und zur Wohnung des Regierungspräsidenten eingerichtet wird, einen **Wandbrunnen** zu schaffen. Das Werk geht jetzt seiner Vollendung ententgegen. Der Reiz der mit allerlei Wassergetier geschmückten Arbeit, die im Wintergarten des Schlosses Platz finden soll, wird noch durch den Wechsel des Materials erhöht werden: Giallo da Siena, ein Cipolino für die architektonischen und dekorativen Teile, Bronze für die Gruppe eines Ziegenböckleins, auf dem ein nackter Junge reitet.

Aus **Fritz von Uhdes Nachlaß,** der mit all seinem reichen Besitz an Kunstwerken eigener und fremder Hand jetzt aufgelöst wird, ist eines der bemerkenswertesten Bilder nach Berlin gelangt. Ein Berliner Kunsthändler erwarb das bekannte große Bild des damals 32 jährigen *Max Liebermann*, »Jesus unter den Schriftgelehrten«. Das Bild, das seinerzeit lebhafte Debatten erregte und für Fritz von Uhde von größtem Einfluß wurde, kam bereits 1907 auf die Ehrenausstellung nach Berlin, welche die Sezession ihrem Präsidenten zur Feier seines sechzigsten Geburtstages veranstaltete. Der Verkaufspreis soll 40000 M. betragen.

FORSCHUNGEN

Das **Bildnis eines Goldschmiedes,** eine Metallstiftzeichnung des 15. Jahrhunderts in der **Albertina** in Wien, ist ehemals dem Hans Memling zugeschrieben worden. M. J. Friedländer hat es als erster Albrecht Dürer gegeben, er sah darin ein Bildnis seines Vaters, des Goldschmieds Albrecht Dürer d. Ä. In einem Aufsatze des »Repertoriums für Kunstwissenschaft« (Bd. 34, Heft 1) versucht nunmehr H. Ochenkowski nachzuweisen, daß die vielbesprochene Zeichnung ein *Selbstporträt des älteren Dürer* sei, das dem dreizehnjährigen Sohne bei dessen berühmtem Selbstbildnis vom Jahre 1484, gleichfalls in der Albertina, als Vorbild gedient habe. *—n.*

Das Märzheft der »Gazette des beaux-arts« bringt einen guten **Steindruck von A. Toupey** nach dem altfranzösischen Kinderbildnis, das vor einiger Zeit als Geschenk der »Société des amis du Louvre« in die Pariser Staatssammlung kam. Der Meister steht dem »Maître de Moulins« nicht ferne. In seinem Texte macht Paul Leprieur es wahrscheinlich, daß es sich um ein Bildnis des kleinen Prinzen Karl, zweiten Sohnes von Karl VIII. und der Königin Anna, handelt (geb. 1496). Das ganz in Weiß gehaltene Bildnis, das den fürstlichen Knaben in rührender Geste als Beter, »priant«, darstellt, gehört zu den wertvollsten Erwerbungen, die der Louvre in den letzten Jahren gemacht hat. — Das gleiche Heft bringt noch Aufsätze

über H. Danloux im Anschluß an die große Biographie des Barons Portalis über diesen Porträtmaler des 18. Jahrhunderts, der auch auf der Berliner Akademie-Ausstellung 1910 so vorteilhaft vertreten war, auch beginnt eine größere Arbeit über John Flaxman aus der Feder von J. Doin. *—n.*

Über **die Plastik der Spätgotik in Salzburg** schreibt G. E. Lüthgen in der »Festschrift aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestandes der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde« (Salzburg 1910, 33 S. mit 125 Abb.). *—n.*

Rembrandtianum. In den »Mannheimer Geschichtsblättern« (Februar 1911, Sp. 45/46) teilt M. Huffschmid-Heidelberg in einer Miszelle eine kleine urkundliche Notiz mit, wonach Karl Ludwig von der Pfalz 1658 für das Heidelberger Schloß verschiedene »Statuen von Gipswerk« aus der Rembrandtschen Konkursmasse durch den Maler »Henrich von der Borgk« erwerben ließ. Die betreffende Stelle in den Rechnungen des Kammermeisters lautet: »172 fl. 12 Cr. Vor die zu Amsterdam durch Henrich von der Burgk bestelt vnnd erkauffte vnterschiedliche Statuen von Gipswerck an Rynbrandt von Ryn zaalen lassen. — 128 fl. 33 Cr. Vor Fracht dessen zu Amsterdam durch den Mahler Henrich von der Borgk bestelten vnd erkaufften Gipswerks auß Holland biß Mannheim. — 5 fl. 15 Cr. von Mannheim anhero. — Über den Verbleib dieser Ankäufe ist bis jetzt nichts bekannt. *H. Th. B.*

Der Hausbuchmeister! Im Märzheft der »Monatshefte für Kunstwissenschaft« beginnt Eduard Flechsig eine größere Abhandlung »Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt«, Sir Martin Conway vergleicht im Märzheft des »Burlington Magazine« »Dürer and the Housebook Master« und in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (März) berichtet Helmuth Th. Bossert über »Ein Frühwerk des Hausbuchmeisters«, das er in einer »Dornenkrönung« der Galerie zu Karlsruhe zu erkennen glaubt. *—n.*

Als Sonderausgabe der »Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz« erschien soeben ein Heft »**Köln**«, das der Kölner Stadtbaurat F. C. Heimann redigiert hat. Aus dem mit sechs Tafeln und 90 ganz vortrefflichen Textillustrationen geschmückten Hefte seien die Beiträge über Johann Franz von Helmont, einen Bildhauer des 18. Jahrhunderts (H. Rathgens), und über das Kölner Wohnhaus seit der Renaissance (M. Creutz) hervorgehoben. Ebenso wie das zuletzt erschienene Heft »Eifelburgen« verdient auch das Kölner Heft eine Verbreitung über die Kreise der Vereinsmitglieder hinaus.

Weitere »Vinciana« (s. Kunstchronik vom 3. März 1911). Professor Solmi von der Universität Pavia, der bekannte Lionardoforscher, wird demnächst weitere wichtige Resultate aus seinen Lionardoforschungen veröffentlichen, von denen das »Athenaeum« jetzt schon Voranzeige gibt. 1. Nach einem Briefaufsatz, den Solmi gefunden hat, suchte Lionardo im Jahre 1493 den Auftrag für die Bronzetüren des Domes von Piacenza und andere von dem Bischof Fabricio Marliani ins Auge gefaßte Arbeiten zu erhalten. Der Brief wirft neues und merkwürdiges Licht auf den Charakter des Meisters. — 2. In Lionardos Manuskripten finden sich Notizen in bezug auf das Kastell von Vigevano. Solmi kann nachweisen, daß die daselbst während der Regierung des Gian Galeazzo Sforza und des Ludovico il Moro ausgeführten Arbeiten von Bramante geleitet wurden, daß aber während dessen häufigen Abwesenheiten in Mittelitalien Lionardo an seine Stelle trat, der zahlreiche Malereien in den Räumen des Kastells Vigevano ausführte; einige der Sujets dieser Kompositionen sind in den Manuskripten geschildert. Auch beim Bau und der Ausschmückung der »Sforzesca«, Ludovico Sforzas Villa bei Vigevano, war Lionardo stark beteiligt. — 3. Die Pläne und Zeichnungen, welche Lionardo für die Drainierung der Pontinischen Sümpfe geliefert hat, sind in den Jahren 1514—1516 von dem Ingenieur Giovanni Scotti aus Como als Unterlage für seine Arbeiten in den Pontinischen Sümpfen benützt worden. *M.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 22. 14. April 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

EIN WIEDERAUFGETAUCHTES WERK TINTORETTOS

Tintoretto gehört nicht zu den Namen, deren bloße Nennung beim Wiedererscheinen eines seiner Werke viel Aufsehen erregt. Das hat vor allem in der großen Produktivität des Meisters seinen Grund, dessen Bilder noch heute weit in die Hunderte gehen. Das bereits bekannte Material ist bereits so enorm, daß von einem neu hinzukommenden Werke keine große Bereicherung unserer Kenntnisse erwartet wird. Die hier kurz zu besprechenden Bilder lassen uns nun gewiß auch nicht Tintoretto in neuem Lichte sehen, sie sind aber doch, da von Ridolfi zu den Jugendwerken des Künstlers gerechnet, von einer größeren historischen Bedeutung als beispielsweise eines jener zahlreichen Porträts, von denen wir nicht wissen, woher sie kommen, bei denen wir nicht einmal den Dargestellten zu nennen vermögen, die bisweilen kaum mehr bedeuten als eine weitere Nummer in der fast endlosen Oeuvreliste.

Im vorigen Frühjahr (1910) befanden sich im italienischen Kunsthandel vier augenscheinlich zusammengehörige Bilder Tintorettos, die Halbfigur der am Betpult knienden Maria und des herabschwebenden Verkündigungsengels sowie Christi und der Samariterin am Brunnen. Die beiden letztgenannten korrespondierenden Halbfiguren sind neuerdings für die Galerie der Uffizien in Florenz erworben worden, die beiden anderen Gegenstücke aber gehören jetzt Herrn von Beckerath in Berlin.

Der selbst für Tintoretto ungewöhnlich breite, geistreich abkürzende Vortrag zeigt, daß die Bilder für den Effekt auf große Entfernung berechnet sind, daß sie also für einen vom Beschauer ziemlich weit entfernten, wahrscheinlich hohen Standort gemalt wurden. Nun brachte man in Venedig recht häufig die Verkündigungsfiguren auf den Innenseiten der großen Flügel des Orgelgehäuses an, so daß diese Figuren also nur, wenn die Orgel zum Spiel geöffnet war, und zwar getrennt voneinander, sichtbar wurden. Die Außenseiten aber, die beim Schließen des Gehäuses eine einzige große Fläche bildeten, pflegte man im Cinquecento mit einer zusammenhängenden Komposition zu dekorieren. So stellte Tintoretto in S. Maria dell' Orto Marias Tempelgang auf der Außenseite der Orgeltüren dar, in S. Maria Zobenigo die Bekehrung Pauli.

Es liegt nun die Vermutung sehr nahe, daß unsere vier Bilder ursprünglich ebenfalls einer Orgel zum Schmuck dienten. Hierfür spricht nicht nur die ungewöhnlich summarische Breite der Malweise, sondern auch der auffällige Unterschied in der Erhaltung der beiden Bilderpaare. Denn der Christus und die Samariterin in den Uffizien sind ungleich stärker nachgedunkelt und haben ärger unter Restaurationen gelitten, als die prächtig frischen Bilder bei Herrn von Beckerath. Die beiden Halbfiguren der Uffizien scheinen also an ihrem ursprünglichen Standort allerlei schädigenden Einwirkungen mehr ausgesetzt gewesen zu sein als die Verkündigungsfiguren, was sehr gut zu unserer Vermutung paßt, die ehemaligen Dekorationsstücke einer Orgel vor uns zu haben, an der die Szene am Brunnen die Außenseite der Flügel, die gut konservierten Verkündigungsfiguren aber die geschützteren Innenseiten bedeckten.

Eine derartig von Tintoretto dekorierte Orgel aber hat existiert, nämlich in S. Benedetto in Venedig und wird zuerst von Borghini (1584, vgl. ed. Firenze 1730, p. 451), dann von Ridolfi (ed. II. t. II. p. 179) und Boschini und in der 1733 erschienenen Rinnovazione delle Ricche Minere beschrieben. Noch im Jahre 1749 spricht Flaminio Correr in seinen Chiese venete von diesen von Tintoretto gemalten Orgelflügeln, die aber dann bald aus der Kirche entfernt worden zu sein scheinen, wenigstens nicht mehr von Zanetti erwähnt werden.

In dem Katalog der Sammlung des Grafen Algarotti, der bald nach dessen Tode (9. September 1776) gedruckt wurde, werden nun vier Bilder Tintorettos folgendermaßen aufgeführt:

L'Ange qui annonce.

Le Pendant. La Vierge à qui l'Ange annonce. Sur toile, haut 3 pieds, 9 pouces, large 3 pieds.

La Samaritaine au puits.

Le pendant. Le Sauveur qui lui parle. Sur toile, haut 3 pieds, 9 pouces, large 3 pieds.

Es folgt die Bemerkung: Ces quatre demi figures formoient les petites portes de l'orgue de S. Benoit de Venise. Ridolfi en parle dans la vie du même Tintoret[1]).

In der Vorrede zu diesem Katalog, der im Auf-

1) Catalogue des tableaux . . . . de la galerie du feu comte Algarotti a Venise, ohne Jahr, p. XX f.

trag der Tochter Algarottis gedruckt wurde, ist gesagt, daß das Manuskript noch zu Lebzeiten des Grafen entstanden war. Die zitierte Provenienzbemerkung geht also wahrscheinlich auf Algarotti selbst zurück, der sehr gut die vier Bilder noch in S. Benedetto gesehen haben kann. Es wäre also nur die Identität der vier im vorigen Jahre wieder an die Öffentlichkeit gelangten vier Halbfiguren mit denen der Sammlung Algarotti nachzuweisen, um die Herkunft jener aus S. Benedetto glaubwürdig zu machen. Dank der Maßangaben ist das möglich. Die beiden Halbfiguren bei Herrn von Beckerath sind 1,15 m hoch und 0,94 m breit, der Christus in den Uffizien ist 1,16 m hoch, 0,93 m breit, die Samariterin 1,15 m hoch, 0,93 m hoch breit. Den Maßangaben im Katalog Algarotti liegt, was ausdrücklich bemerkt ist, der Pariser Fuß zugrunde, der in 12 Zoll zu 0,027 m zerfällt, also 0,324 m entspricht. Danach hätten die Bilder der Sammlung Algarotti ein Höhe von 1,215 m, eine Breite von 0,972 m gehabt, was den Dimensionen unserer Bilder so nahe kommt, daß, da erfahrungsgemäß ältere Messungen fast nie ganz exakt sind, die Identität angenommen werden darf.

Einer Angabe im Katalog Algarotti mißtraue ich aber etwas, nämlich der, daß die Orgel in S. Benedetto klein gewesen ist. Ich argwöhne, daß diese Angabe in einem Katalog, der doch vielleicht nicht ausschließlich »à la mémoire d'un père si réspectable et si cher« gewidmet war, gemacht wurde, um die Tatsache zu verheimlichen, daß die vier Bilder Fragmente sind. S. Benedetto gehört zwar nicht zu den großen Kirchen Venedigs, ist aber nicht so klein, daß die alte Orgel nur wenig mehr als 1 m hoch gewesen sein kann. Und ferner können die drei Bilder auch so wie sie heute sind, ihren fragmentarischen Charakter nicht ganz verbergen. Die Art, wie namentlich der schwebende Engel bei Herrn von Beckerath nach unten hin abgeschnitten ist, läßt sich selbst mit den Freiheiten Tintorettos nicht gut vereinbaren. Außerdem geht die Farbe bis an den Rand der Leinwand. Die Bilder sind ganz gewiß beschnitten. Ursprünglich waren es ganze Figuren.

Es wurde bereits bemerkt, daß Ridolfi in der Vita Tintorettos die Orgelflügel von S. Benedetto zu den »Opere di sua prima gioventù« zählt. Ganz wörtlich ist das nicht zu nehmen. Arbeiten eines Anfängers sind unsere Bilder nicht. Aber sie gehören doch zu seinen früheren Werken, die er etwa dreißigjährig schuf, sie stehen stilistisch auf der Stufe des »Abendmahls« (1547) in S. Marcuola, der »Errettung des Sklaven durch den hl. Markus« (1548) in der venezianischen Akademie und der »Glorie des hl. Marcilianus« (1548—49) in der Kirche dieses Heiligen und sind somit doch dazu angetan, unsere Kenntnisse von dem jungen Meister, der gerade seine Reife erlangt hatte, etwas zu erweitern. *HADELN.*

RÖMISCHER BRIEF

Den Lesern der Kunstchronik wird es interessant sein, heute als ersten Vorbericht etwas über die verschiedenen Ausstellungen des Jubeljahres zu erfahren, da sie alle ein historisches, kunsthistorisches und archäologisches Interesse haben werden. Selbst die internationale Ausstellung *moderner* Kunst entbehrt eines gewissen historischen Wertes nicht, da einige Nationen, wie z. B. England, neben den Bildern und Statuen zeitgenössischer Künstler ältere Werke gesandt haben. Neben den modernen englischen Porträtisten und Landschaftern kann man Werke von Turner, Reynolds, Gainsborough bewundern und in gleicher Art hat man die spanischen, russischen und ungarischen Sektionen geplant. Das Kunstausstellungsgebiet bildet eine Masche der Kette, die sozusagen die Galerie Borghese mit der Engelsburg vereinigt. Von der Galerie Borghese aus führt eine große Allee nach den neuen Anlagen, welche dieses erste Ausstellungsgebiet umschließen und die zwischen der Villa Borghese und der Villa di Papa Guilio liegen, also in einem kleinen Tal, welches herrlich eingerahmt ist von den grünen Bäumen der Villa Borghese, der Villa Strohlfern und der Vigna Berardi. Das Tälchen öffnet sich nach Westen hin gegen Monte Mario, welcher mit seiner zypressenbekränzten Höhe herübergrüßt. Die restaurierte, mit Gärten umgebene und um acht neue Säle vergrößerte Villa di Papa Giulio bildet das dritte Glied der Kette und dann führt eine breite Straße auf einer neuen einbogigen Brücke über die Tiber zur ethnographischen Ausstellung.

Die Ethnographie ist nur im natinonalen Rahmen gemeint, also Trachten und Sitten der Landbewohner der verschiedenen Provinzen von den leuchtenden Gestaden Siziliens, wo Palmen und Agaven an Afrika gemahnen, bis zu den Alpentälern, wo die kleinen Städte und Dörfer am Fuße der gletschergekrönten Bergriesen, zwischen grünen Matten und Tannenwäldern eingebettet liegen. Diese ethnographische Ausstellung muß natürlich auch einen mehr oder weniger retrospektiven Charakter haben, weil leider in Italien, wie ja sonst überall die schönen alten Trachten, wenn man Sardinien, einige Teile der Abruzzen und Campaniens und einige Alpenländer ausnimmt, im Verschwinden begriffen sind. Aus der Ausstellung wird ein wirkliches Museum der alten italienischen Volkstrachten, denn dem Komitee ist es gelungen, sechshundert Volkskostüme zu sammeln und ein fast unübersehbares Material an Gegenständen von Bauernkunst: Möbel, Hausgeräte, Stickereien, Spitzen, Gefäße und ganz besonders Schmuck. Diese Abteilung des Bauernschmuckes, der Spitzen, Stickereien und Gefäße wird auch für den Kunstgelehrten von ganz besonderem Interesse sein, weil man die mannigfaltigen Einflüsse beobachten kann, die diese Erzeugnisse einfältiger Naturkünstler angenommen haben, ihre Zusammenhänge mit den Formen der großen Kunst, ihr Wiederspiegeln von allen möglichen Formen eingewanderter Völker. Es gibt Wasserkrüge, Lämpchen, Teller, die mit ihrer Form sich nicht nur dem klassischen Zeitalter anschließen, sondern noch weiter zurück bis in die dunkle Vorgeschichte. Dieses wirkliche Menschheitsmuseum, wie man das ganze Italien nennen könnte, wird dem Besucher in der Ausstellung seine innersten und verborgensten Schätze zeigen. An den großen

Heerstraßen entlang, auf denen die einwandernden Völker durch das Land zogen, hat mancher barbarische Zierat aus den slawischen Ländern, aus dem fernen Irland, aus Skandinavien sich eingebürgert bei dem kleinen Landvolk. An der Via Francesca, der Pilgerstraße, die die frommen Züge zogen, um das heilige Rom zu besuchen, oder noch weiter durch Campanien und Apulien nach dem heiligen Lande zu wallfahren, tauchen die zierlichen gotischen Zierrate hie und da auf. Von den Sarazenen und Arabern in Sizilien und an den südlichen Gestaden der Halbinsel, den langobardischen Fürstentümern, den Goten, den Normannen, von allen, die das italienische Volk in sich eingesogen hat, wird man Spuren finden in Zier- und Hausgerät, in Kleid- und Kopfschmuck.

Nun ist das kostbare Material aber nicht in langweiligen, einförmigen Sälen unter Glas in Vitrinen ausgestellt worden, sondern Professor *Loria,* der verdiente Organisator der ethnographischen Ausstellung, hat es erreicht, daß für jede Provinz eine besondere Gruppe von Bauten eingerichtet ist, welche das Charakteristischste aus der betreffenden Gegend wiedergibt. Häuser und Meyerhöfe, Hütten, kleine Werkstätten aus vergessenen Provinzecken, nichts ist vernachlässigt worden. Die Trachten, die Stoffe, die Vasen, die Geräte, die Möbel sind organisch aufgestellt und von zweihundert Personen belebt, welche alle Trachten tragen und sich mit ihren Handwerken beschäftigen.

Neben dieser Ausstellung von Volkstrachten wird ein großes Gebiet von den historischen Sonderausstellungen der italienischen Provinzen okkupiert, und zwar von jeder Provinz ein besonderes für die eigene Geschichte charakteristisches Gebäude. So z. B. kann man im Bau Venetiens die vollkommen getreue Abbildung von Petrarcas Schreibzimmer in Arquà sehen und die Loggia dei Cavalieri aus Treviso und andere charakteristische Räume. Aus Romagna wird eine alte Majolikenfabrik von Faenza rekonstruiert, von der Provinz Neapel eine Villa des 18. Jahrhunderts, aus Posillipo und so weiter, denn es hat sich zwischen den Provinzen ein wirklicher Wetteifer entsponnen, um möglichst schöne und reiche Bauten aufzuführen. Jeder Bau enthält dann besonders kunstgewerbliche Gegenstände, so daß diese Abteilung der Ausstellung die der volkstümlichen Trachten ergänzt. Rom hat keinen besonders aufgeführten Bau, da es außerordentlich schwer gewesen wäre, in der Stadt selbst so etwas, was wohl mehr eine Wiederholung irgend eines Baues auf dem gleichen Grund und Boden gewesen wäre, zu bauen. Statt dessen hat man es vorgezogen, in der Engelsburg, die ja schon auf dem Wege ist, in ein Museum verwandelt zu werden, alles was Rom betrifft, auszustellen. Ein Versuch ist gemacht, die schönen Säle der päpstlichen Wohnräume mit alten Hochrenaissancemöbeln und Kunstwerken auszuschmücken und alles mögliche ist dafür zusammengebracht worden. Marchese *Ridolfo Peruzzi de' Medici* aus Florenz hat in einem der Säle Clemens VII. ein Cinquecentoschlafzimmer mit alten Originalschmiedeeisenmöbeln eingerichtet. In die alten Mannschaftskokale am Cortile delle palle kommt eine Apotheke aus dem 17. Jahrhundert mit prächtigen alten Vasen und Mörsern. Arazzi und auch kostbare Skulpturen haben die römischen Krankenhäuser aus ihrem reichen Bestand geliehen. Es wird so endlich möglich sein, verschiedene Renaissanceskulpturen von Mino da Fiesole, Andrea Bregno, Luigi Capponi, Paolo Romano, die den meisten Kunstforschern vollkommen unbekannt sind, in hellem Licht zu sehen.

Man hatte eine Ausstellung von Werken Giulio Romanos geplant, aber die Schwierigkeiten, Malereien dieses so seltenen Malers zu finden, werden die Sache wohl scheitern machen. Statt dessen wird es gelingen, eine ganze Serie von Bildern aus der Schule Michelangelos zu sammeln, die sich um die Pietà Rondanini und um den Abguß der Pietà vom Palazzo Barberini in Palestrina, welche so für die meisten zum erstenmal zu sehen sein wird, gruppieren werden. Manche wunderbare Abstammung vom großartigen Meister wird da zu erblicken sein und man wird daraus interessante Schlüsse ziehen können. Für die kleinere Sektion der mittelalterlichen römischen Malerei sind schon einige der kostbaren kleinen Tafeln aus dem 13. Jahrhundert gesichert und treue Reproduktionen von Fresken aus den verschiedenen Jahrhunderten werden dazu beitragen, das historische Bild einheitlich zu machen. Die Gipsabgüsse der cosmatesken Königsgräber aus Westmünster schließen sich an diese Gruppe. Die alte Rüstkammer Clemens' XI. wird ein Saal herrschaftlicher alter Trachten aus Mittelitalien enthalten und sechs große Reliefs mit Darstellungen von historischen Begebenheiten aus sechs verschiedenen Jahrhunderten. Gegenstände der Kleinkunst werden diese Abteilung vervollständigen.

Kleinere Zimmer werden die Stoffsammlung des Herrn Giorgio San Giorgi und die alten gewebten Hand- und Tischtücher aus Perugia von Mariano Rocchi enthalten. Für die Ausstellung römischer Topographie und für die des Lebens der Fremden in Rom sind die alten Kasernen Urbans VIII. benutzt worden, welche am Fuße der alten Burg zwischen den späteren Bastionen liegen. Das menschlich reiche Material der topographischen Ausstellung besteht aus alten Zeichnungen, Stichen, Bildern und Photographien nach alten Zeichnungen, so daß dem Besucher wirklich ein reiches, mannigfaltiges Bild der ganzen Entwickelung der ewigen Stadt vom Mittelalter bis zur Neuzeit geboten wird. Zu den reichsten Gruppen gehören die des Kapitols, des Forums und der Kirchen. Ein großes, ganz nach alten Plänen und Zeichnungen modelliertes plastisches Modell der lateranischen Basilika und der nächststehenden mittelalterlichen Bauten gibt ein lebendiges Bild von diesem größten kirchlichen Bautenkomplex Roms, dergleichen hat das Komitee auch von feinen Künstlern nach alten Zeichnungen, z. B. denen des Codex Escurialensis und des Marten van Heemskerk und anderen historisch genaue und künstlerisch angenehme farbige Wandbilder mit Ansichten aus dem Rom des Mittelalters und der Renaissance malen lassen. Die gleichen Maler: Umberto Prencipe und Vittorio Grassi haben auch nach den Zeichnungen des Codex Escurialensis zwei Panoramen des mittel-

alterlichen Trastevere und der Region der alten Suburra entworfen. An die Ausstellung des Lebens der Fremden in Rom hat man gedacht, weil bei dem kosmopolitischen Charakter, den Rom seit dem Altertum immer gehabt hat, es richtig schien, das historische Bild mit Erinnerungen an viele der großen Männer des Auslands, Künstler und Poeten, welche in Rom gelebt und geschaffen haben, zu vervollständigen, eine kleine, intime Ausstellung in mäßig großen Räumen. Nach Möglichkeit wird jedes Land ausstellen: die Erinnerungen an einen Literaten, einige Werke eines Künstlers oder eines Poeten, ohne wirklich strenge chronologische Anordnungen. Jede Gruppe wird dann durch Landschaften vervollständigt, von Malern, welche Rom und die römische Campagna gemalt haben. Man wird so die Möglichkeit haben, in kleinem Rahmen die Entwickelungsgeschichte der heroischen Landschaft zu studieren. *FED. H.*

DÜRER UND DER HAUSBUCHMEISTER

Wie in fast jeder Sitzung der französischen Kunstgesellschaften über neue Forschungen zu den Très riches heures du duc de Berry berichtet wird, so ist in deutschen Kunstzeitschriften das Thema Hausbuchmeister zur ständigen Chronik geworden. Gewiß hat die kunstwissenschaftliche Gier, mit der man sich auf diesen großen Anonymus stürzt, ihre Vorzüge und vermag Ergebnisse zu zeitigen, die es möglich machen, im Laufe der Zeit ein fest umrissenes Bild dieser Künstlerpersönlichkeit zu gewinnen. So hat der jüngste (etwas allzu überlegen sich gebärdende) Aufsatz von Flechsig (Monatshefte f. Kunstw. IV., März-April) beachtenswerte und gründliche Aufschlüsse über den Meister als Zeichner für den Holzschnitt gebracht, indem er besonders den bei Peter Drach in Speyer erschienenen »Spiegel menschlicher Behaltnis« eingehend untersuchte und als neues Werk den »Almanach von 1483« namhaft machte, sowie seine Tätigkeit in Ulm behauptet. Weniger fördernd ist ein Aufsatz von Sir Martin Conway im Märzheft des »Burlington Magazine« (317 ff.): Dürer and the Housebook Master. Hier wird kaum eine einzige stichhaltige neue Beobachtung mitgeteilt, und selbst die hypothetischen Behauptungen sind alle bereits von anderer Seite aufgestellt — und zum Teil bereits widerlegt worden. Von diesen früheren Forschungen erfährt man auffallenderweise überhaupt nichts. Das berührt um so seltsamer, als im Dezemberheft des Burl. Mag. ein zusammenfassender Aufsatz erschienen war, der die in Frage kommende Literatur erwähnt und am Schlusse auch auf die Beziehungen zu Dürer hingewiesen hatte. Schon R. Vischer hat in seinen »Studien« (p. 415) 1886 die Frage gestellt und die Möglichkeit einer Begegnung der beiden Meister in Straßburg erörtert. Diese Beziehungen hat Hachmeister (Der Meister des Amsterdamer Kabinetts und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Bln. 1897) zum Gegenstand einer ausführlichen, zu weitgehenden Darlegung gemacht; sie sind auch sonst in der Literatur des öfteren beachtet worden: von Lorenz (Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. Studien z. Dtsch. Kunstgesch. 55), Weisbach (Der junge Dürer), Thode u. a. Völlig übertrieben sind die Bemerkungen von M. Escherich (Helbings Monatsber. III, 244). Von all diesen Feststellungen ist indes in Conways Aufsatz nichts gesagt. Conway betrachtet die frühen Zeichnungen Dürers, die zum Teil abgebildet werden, weist auf die bekannten Beziehungen zu Schongauer hin und konstatiert dann besonders in der Madonna mit der Heuschrecke (B. 44) den Einfluß des Hausbuchmeisters. Er nimmt dann die bereits viel erörterte Stelle des Imhoffschen Inventars auf, auf Grund deren man einen Aufenthalt Dürers in Straßburg 1493/4 hat feststellen können, weist dabei auf einen Aufsatz Bosserts in den Monatsh. 1909, p. 578, statt auf die von diesem offenbar übersehenen und bereits hinreichend fundierten Erörterungen Rieffels (Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. XIII, 209) einzugehen. In den Werken Dürers aus seiner *Straßburger Periode* sieht er den Einfluß des Hausbuchmeisters. Er meint damit vornehmlich: die Madonna mit der Heuschrecke (B. 44), das Christkind der Albertina (L. 450), den Gewalttätigen (B. 92), den Liebesantrag (B. 93), die nackte Frau bei Bonnat (L. 345), die Himmelfahrt der Magdalena auf der Veste Coburg, eine kluge Jungfrau der Albertina (L. 458), das schreitende Liebespaar zu Hamburg, die Frau mit dem Schleppkleid bei Bonnat (L. 346), der Spaziergang (B. 94), das reitende Liebespaar in Berlin (L. 3), den kleinen Postreiter (B. 80). In allen diesen Blättern sieht er mehr oder minder starken Einfluß des Hausbuchmeisters, sei es in Einzelheiten, im landschaftlichen Hintergrund, in den Kostümen.

Conway konstatiert einen »twelvemonth influence« (!) besonders auf Grund einer persönlichen Begegnung beider Meister in Straßburg. Er sieht in dem alten Mann, der zu Straßburg sein Meister gewest, den Meister des Hausbuchs (wie schon R. Vischer u. a.). Er verweist auf Bosserts Aufsatz, ohne aber zu bemerken, daß dieser a. a. O. 578 ausdrücklich sagt, ein Einfluß aus den Handzeichnungen lasse sich für diese Zeit nicht belegen und der »alte Mann« sei vermutlich unter den Handschriftenillustratoren zu suchen.

Sind nun wirklich die Einflüsse des Hausbuchmeisters so stark, daß wir veranlaßt werden könnten, in dem Straßburger Meister und Lehrer des jungen Dürer diesen Anonymus zu erblicken? M. E. drängt nichts zu dieser sehr in der Luft schwebenden Annahme. Schon Friedländer (Zs. f. bild. Kunst. N. F. IX, 246) hat die Spärlichkeit der Beziehungen zu Dürer betont und eine Reihe weiterer Fachgenossen haben sich dieser Meinung angeschlossen. Hachmeister hat mit peinlicher Genauigkeit die Jugendarbeiten Dürers mit den Stichen des Hausbuchmeisters verglichen und es ist ihm kaum etwas Wesentliches entgangen. Und dennoch genügen auch dessen Beobachtungen nicht, um die wirkliche persönliche Berührung nur irgendwie zu postulieren. Ja Friedländer äußert: »Mir scheint aber, Hachmeister hat mit aller Bemühung noch nicht einmal dem Widerstrebenden die Überzeugung aufgezwungen, daß Dürer auch nur *ein* Blatt des Hausbuchmeisters gekannt habe.« Ich muß gestehen, daß ich in den von Conway zusammengestellten Werken aus Dürers Straßburger Periode nur in einem Werk einen Nachklang der Kunst des Hausbuchmeisters zu erblicken vermag: in dem Hamburger schreitenden Liebespaar (wie schon Peartree bemerkte). In allen übrigen analogen Merkmalen handelt es sich um Kennzeichen des Zeitstiles, nicht um besondere individuelle Züge eines einzelnen Künstlers. Für das Hamburger Liebespaar hat Storck (Monatsh. f. Kunstw. III, 346) auf eine in Erlangen befindliche Zeichnung hingewiesen, die er dem Meister der Herpinhandschrift zuerteilte. Dieser Hinweis wurde neuerdings wiederholt von Ochenkowsky. (Die Selbstbildnisse von Albrecht Dürer, Straßburg 1910, p. 8.)

Aus den übrigen Bemerkungen möge noch eine herausgegriffen sein: der vom Tode überfallene Reiter im Städelschen Institut in Frankfurt (L. 193) hat weder mit dem Hausbuchmeister noch mit Dürer etwas zu tun, sondern gehört demselben Meister, der die drei Lebenden und die drei Toten in der Albertina geschaffen hat: Wechtlin, wie heute Rieffel, Röttinger und Seidlitz mit Recht annehmen. Auffallend ist, daß Conway in den Blättern von 1489, den drei Landsknechten (L. 2) und dem Reiterzug (L. 100),

keinen Einfluß des Hausbuchmeisters konstatiert hat, der heute eigentlich fast allgemein anerkannt wird. Ochenkowski (a. a. O. p. 11) weist für die drei Landsknechte auf einzelne Jünglingsgestalten aus dem Werke des Hausbuchmeisters und die Landsknechte des ihm verwandten Meisters der Herpinhandschrift (z. B. f. 171 u. f. 181) hin, dem man neuerdings die Mittlerrolle zwischen dem Hausbuchmeister und Dürer hat zuweisen wollen. Die angedeuteten Behauptungen wären wohl einer eingehenden Untersuchung wert. Doch ist gerade hier Vorsicht geboten und es muß dringend gewarnt werden vor allzu hypothetischen Behauptungen, die das Wesen des Hausbuchmeisters eher verwirren als klären helfen.

P. S. Als neue Nachricht muß hinzugefügt werden, daß sich der Hausbuchmeister-Ahasverus wiederum auf Reisen begeben hat. Mainz, Frankfurt, Heidelberg (die ohne Zweifel Rechte an ihn haben) werden energisch abgelehnt, und die freie Reichsstadt Speyer als Hauptort seiner Tätigkeit proklamiert. Nach Speyer ist er via Eßlingen von Ulm gekommen, wo er zwischen 1472 und 1475 tätig gewesen sein soll! (vgl. Monatsh. f. Kunstw. IV, 162—175). *B.x.G.*

AUS AMERIKA.

Unter den Neuerwerbungen des Fogg Museums in Cambridge, Mass. können wir zwei für die Kunstwissenschaft nicht unwichtige Bilder verzeichnen. Das erste ist eine oblonge Leinwand von Bonifazio Veronese, früher im Besitz von Mr. C. B. Perkins in Boston. Es stellt die heilige Familie inmitten reicher Landschaft dar und zeigt große Verwandtschaft mit den früheren Werken des Tizian. Das Bild war früher unbeachtet geblieben, denn es befand sich in einem Zustand, der die Qualität nicht zutage treten ließ. Jetzt ist es gereinigt und macht einen überaus günstigen Eindruck. Das zweite, ein Tafelbild aus der Sammlung Fabretti in Rom, ist eine der vorzüglichsten Arbeiten des römischen Quattrocentisten Antoniazzo Romano. Es ist der linke Flügel des 1491 von Guillaume des Periers bestellten Altarbildes aus S. Maria della Pace und stellt den heiligen Fabian in ganzer Figur stehend dar und ist im Typus wie in der Zeichnung von Melozzo da Forli beeinflußt. (D'Achiardi, der das Bild besprach [L'arte 1905], hat es für ein Werk des Melozzo gehalten.)

Der Magistrat von Buffalo, N. Y., brachte einen Erlaß, laut welchem sämtliche nackten Figuren, Statuen wie Bilder, im Museum der Stadt mit Schamtüchern versehen werden müssen. Buffalo ist nicht die erste Stadt in den Vereinigten Staaten, eine derartige Verordnung zu treffen. Columbus (Ohio) und Harrisburg (Pennsylvanien) sind in diesem Bestreben, die öffentliche Sittlichkeit in einer so trefflichen Weise zu heben, vorangegangen.

Die Manet-Sammlung Pellerin, Paris, wird jetzt von Durand-Ruel in New York gezeigt.

Die beiden großen amerikanischen Institute in Rom, die Kunstakademie und die archäologische Schule, werden in Bälde vereinigt ein neues Heim, an Stelle der Villa Aurelia, beziehen. Die für die Realisierung dieses Planes notwendig gewesene Summe von 4200000 Mark wurde durch Privatstiftungen aufgebracht.

Das Carnegie Institute in Pittsburg, Pennsylvanien, hat ein Bild Anton Mauves, »Die Holzfuhre«, angekauft.

Unter den Neuerwerbungen des Metropolitan-Museums in New York sind zwei hervorragende venezianische Bilder bemerkenswert: »Doge vor Christus kniend«, von Tintoretto, einst im Besitz von Rumohr und Ruskin, und »Venezianische Szene« von Canaletto, früher bei Sir George Donaldson. *B.*

NEKROLOGE

+ **München.** Prof. Dr. **Berthold Riehl,** der Ordinarius für Kunstgeschichte an der hiesigen Universität, ist am 5. April nach kurzer Krankheit im Alter von 52 Jahren gestorben. Ein Sohn des bekannten Kulturhistorikers und Schriftstellers Wilhelm Riehl, war er am 10. Juni 1858 in München geboren worden, hatte hier auch seine Studien absolviert und sich im Jahre 1884 als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitiert. 1890 wurde er Extraordinarius, 1906 Ordinarius der hiesigen Universität. Außerdem war Riehl in den achtziger Jahren bei der Inventarisation der Kunstdenkmale Bayerns tätig gewesen, hatte seit dem Jahre 1889 auch die Vorträge über Kunstgeschichte und Ästhetik an der Akademie der bildenden Künste gehalten und war 1898 zum Mitglied der bayr. Akademie der Wissenschaften ernannt worden. Sein Hauptgebiet war die Kunstgeschichte Bayerns und der Nachbarländer, doch hat er auch ferner liegende Gebiete zum Gegenstand seiner Studien gemacht. Von seinen Schriften seien besonders angeführt: »Kunstgeschichtliche Wanderungen in Bayern« 1880; »Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst« 1884; »Deutsche und italienische Kunstcharaktere«, »Die Kunst an der Brennerstraße« 1898, der Band »Augsburg« in E. A. Seemanns Berühmten Kunststätten, ferner umfangreiche Aufsätze wie die »Studien zur Geschichte der bayrischen Malerei im 15. Jahrhundert« (Oberbayr. Archiv für vaterländ. Geschichte 1896); »Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Basilika in Deutschland« (Sitzungsberichte der bayr. Akademie d. W. 1899); »Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts«, 1902. Bei seinen Schülern, von denen viele heute an Museen und Universitäten tätig sind (Friedländer, Weese u. a.) war der Verstorbene namentlich wegen seines offenen, ehrlichen und gemütvollen Wesens beliebt.

Joseph Tautenhayn, der bekannte österreichische Medailleur und Bildhauer, geboren am 5. Mai 1837 in Wien, ist im Alter von 74 Jahren gestorben. Mit ihm ist der Schöpfer vieler der wichtigsten Medaillen, die unter der Regierung Kaiser Franz Josephs modelliert wurden, dahingegangen. Mit am bekanntesten von seinen Werken sind die Medaille auf die Krönung Franz Josephs zum König von Ungarn, die Vermählung der Erzherzogin Gisela, die silberne Hochzeit des Kaiserpaares, auf Admiral Tegetthoff, Franz Schubert, Helmholtz usw. Auch die Preismedaille des Plastikerklubs in Wien ist von seiner Hand geschaffen. Sein großer Schild »Kampf der Kentauren und Lapithen« brachte ihm die Professur. In der Plastik großen Stils hat sich Tautenhayn ebenfalls betätigt: die Statuen Alexanders des Großen und des Augustus für die Wiener Universität und die Figuren des Solon, Lykurg, Servius Tullius und Appius Claudius für das Parlament sind sein Werk.

Tautenhayn studierte seit 1854 auf der Wiener Kunstakademie. Im Jahre 1860 trat er in die Graveur-Akademie des Kaiserlichen Münzamtes als Schüler ein und bereits nach zwei Jahren wurde er erster Münzgraveur. Eine Studienreise führte ihn nach Italien, Frankreich und England. Seit 1873 war er Professor an der Akademie der bildenden Künste.

PERSONALIEN

Geheimer Baurat Prof. Dr. **Paul Wallot** ist von seinem Lehramt in Dresden zurückgetreten. Seit 1896 war er an der Dresdener Kunstakademie und der dortigen Technischen Hochschule als Lehrer der Hochbaukunst tätig. Der Rücktritt des bald 70jährigen Meisters bedeutet für die beiden Institute, denen seine künstlerische Autorität eine außer-

ordentlich große Zahl von Schülern zugeführt hat, einen schweren Verlust. Die Dresdener Technische Hochschule hat ihrem scheidenden Lehrer, der die Ehrendoktorwürde bereits besitzt, auch noch die Würde eines Ehrendoktor-ingenieurs verliehen.

Der Maler **Hans Müller-Dachau** hat einen Ruf als Professor an die Karlsruher Kunstakademie angenommen. Müller hat nach dreijährigem Pariser Aufenthalt 16 Jahre lang seine Kunst- und Lehrtätigkeit in Dachau ausgeübt.

DENKMALPFLEGE

Ein Denkmalsschutzgesetz für Württemberg. Im Herbst dieses Jahres gedenkt die Regierung den Ständen ein Denkmalsschutzgesetz vorzulegen, nachdem einige Schutzmaßregeln schon in der August 1911 in Kraft tretenden neuen Bauordnung getroffen wurden.

AUSSTELLUNGEN

Die Deutsche Ausstellung in Elberfeld. Nach dem Katalogvorwort von Dr. Friedrich Fries hat der Museumsverein »versucht, diejenigen ernstzunehmenden Künstler in Deutschland, denen der Impressionismus wesensfremd geblieben ist und deren künstlerische Entwicklung auf einer Linie liegt, mit ihren Werken in einer Ausstellung zu vereinen«. Wir wollen gleich hinzusetzen: dieser Versuch ist mißglückt und mußte mißglücken. Selbst wenn er in viel größerem Umfange, als es hier möglich war, ausgeführt worden wäre: niemand wird an einen Erfolg glauben, dem »deutsch« sein in der Kunst etwas anderes bedeutet als ein Verzicht auf Errungenschaften nicht einmal moderner Technik. »Impressionisten« hat es zu allen Zeiten, in allen Malerschulen gegeben, und wenn Fries, wie er ausdrücklich betont, nur den französischen Impressionismus des 19. Jahrhunderts meint, so steuert er einem ärgerlichen Dogmatismus zu. Indem er mit dem Ehrenwort »deutsch« Künstler wie Georg Altheim, Hermann Frobenius und Ernst Liebermann belehnt und Schulter an Schulter mit ihnen keinen Geringeren als *Adolph von Menzel* in seiner antifranzösischen Schlachtordnung aufmarschieren läßt, muß er es sich gefallen lassen, daß diese Veranstaltung demselben entschiedenen Widerspruch begegnet, der vor etlichen Jahren die Berliner »Werdandi«-Ausstellung dem Gelächter des künstlerischen Deutschland auslieferte. Man scheut sich fast, die Selbstverständlichkeit auszusprechen, daß nur Qualität, niemals die Gesinnung eines Künstlers den Wert eines Gemäldes ausmachen kann. Und sieht man gar das umfangreiche Bild Ernst Liebermanns, »Die Münchener Peterskirche im Schnee«, das niemals gemalt worden wäre, wenn nicht Monet und Pissarro den Weg gezeigt hätten, so findet jeder Kundige mit innerlichem Ergötzen die Idee dieser »Deutschen Ausstellung« durch die Ausstellung selbst ad absurdum geführt.

Solche Bedenken können indes nicht davon abhalten, das Gute, das auch hier enthalten ist, anzuerkennen. Die prachtvolle Landschaft mit der hl. Genoveva (1841) aus dem Besitze von Frau Prof. Leonhardi-Dresden gehört zum Schönsten, was *Ludwig Richter* geschaffen hat. Das Bild ist auch in der Farbe erstaunlich gut und versucht sogar mit bescheidenen Mitteln einen Beleuchtungseffekt. Wie hoch steht doch Richter, dieser innerlich und ehrlich Deutsche, über allen den bewußten Archaisten, die heute auf Dürers oder Rethels Schultern stehend, meistens mit unzulänglichem Können unsere Märchenbücher verillustrieren oder, was noch viel schlimmer, in Öl setzen. Zum Erfreulichen gehören ferner die oberbayerischen Landschaften von *Toni Stadler*, bereits bekannte Gemälde von *Thoma* und *Steinhausen*, *Schönleber* und *Sperl*. Zehn Aquarelle und Zeichnungen *Menzels*, meistens Bildnisstudien, sind von der Nationalgalerie in Berlin hergeliehen worden. Von dem mit vier Landschaften vertretenen *Edmund Steppes* in München weiß ich wohl, daß seine charaktervolle Kunst viele Bewunderer findet. Obschon Prophezeien ein mißliches Geschäft ist, möchte ich doch der Überzeugung Ausdruck geben, daß in einigen Jahrzehnten solchen Schöpfungen mehr kunstgewerblicher Art nur noch ein Kuriositätswert beigemessen werden wird. Es ist nicht möglich, mit Malereien sich mehr vom Boden der Malerei zu entfernen, als es hier der Fall ist. *C.*

Baden-Baden. Die »Freie Künstlervereinigung Baden« hat zum dritten Male in dem von Billing errichteten Ausstellungsgebäude eine *Ausstellung* veranstaltet. Dieses Mal ist sie *»Deutscher und Schweizer Kunst«* gewidmet. Ihr Eindruck ist kein überwältigender, verdient aber immerhin weitere Beachtung, zumal besonders von der jüngeren Künstlergeneration Badens ein vollständiges und interessierendes Bild geboten wird. Ein Clou fehlt auch dieser Ausstellung. Relativ am günstigsten wirkt der Saal der Schweizer. Hier hat *Hodler* mit Recht seinen Ehrenplatz erhalten, dessen er sich durchaus würdig erweist. Drei ganz großzügig stilisierte Landschaften und das monumentale Bild der Empfindung aus früherer Zeit repräsentieren seine hohe Kunst. Von ihr beeinflußt zeigt sich *E. Würtenberger* in einem sensiblen Mädchenbildnis, *Righini* in einer luftigen kleinen Landschaft, *Buri* in dem derben, breit gemalten Bildnis einer Bäuerin vor blühenden Bäumen und heiter leuchtendem Himmel. Von *Amiet* sieht man einen farbig sehr kräftig stilisierten »Mädchenakt«, von *Giacometti* ein in sinnlicher Farbenglut leuchtendes Frauenbildnis. Von ihnen beiden offenbar beeinflußt sind zwei derbknochige Männergestalten in äußerst starken Farben von *Vallet-Gilliard*. Der Genfer *Rehfous* ist mit einem stimmungsvollen Interieur in diskreten Farben vertreten. Von den Baseler und den jetzt in München lebenden Schweizern machen sich besonders sympathisch bemerbar: *Oßwald* mit zwei kräftigen Landschaften, *Marxer* mit einem duftigen Stilleben, *Kreidolf* mit den üblichen Pastellen, *Voellmy*, *Itschner* und *Meyer-Basel* mit Landschaftsbildern. — In der deutschen Abteilung tritt *Trübner* mit vier aus verschiedener Zeit stammenden, saftiggrünen Landschaften eigentlich in den Vordergrund und übertrifft zwei flott gemalte Landschaften von *Slevogt* an farbiger und inhaltlicher Festigkeit. *Liebermann* zeigt zwei Reiter am Strande und seinen Garten in Wannsee, die mit gewohnter Meisterschaft ausgeführt sind. Meisterlich ist auch die breit heruntergemalte hl. Magdalena von *Lovis Corinth*. Sehr flau dagegen wirken *Brandenburg*, *Kampf* und *A. von Werner*. Langweilig ist ein Porträt von *W. Steinhausen*. In gedämpfter Farbenpracht erscheinen *L. von Hofmanns* reigenbildende Frauen mit ihren rhythmischen Bewegungen. Von weiteren guten Werken hebe ich noch hervor: Landschaften von *R. Dreher* und *H. Naumann*, Stilleben von *Helene Albiker*, *M. Waag* und *Orlik*. Etwa zweihundert Bilder sind von einheimischen Künstlern; einige verdienen durch die Frische und Kühnheit der farbigen Behandlung, sowie die technische Fertigkeit unbedingt Beachtung, etwa *Hans Brasch* (Damenbildnis), *Adolf Hildenbrand* (Mann im Zylinder), *Th. Schindler* (Der Landmann), *Artur Grimm* (Maler Pascin im Atelier), *Göbel*, *Poppe* und andere junge Trübnerschüler. Die ältere Generation in Karlsruhe ist selbstverständlich vollzählig erschienen. Von *Thoma*, dem Altmeister, sieht man nur ein frühes, ganz französisches Bild, wo zwei Damen mit einem Herrn in einem Garten sitzen (1877). Die übrigen Leute sind jeweils mit den für sie charakteristischen Bildern vertreten:

Schönleber, Hellwag, Dill, Georgi, H. v. Volkmann, Walter Conz, Ferdinand Keller (eine maßlos theatralische Böcklinphantasie übelster Art). Von Stuttgartern sieht man *C. Grethe* mit seinen üblichen Crevettenfischern, *Hollenberg, Peters* und *Landenberger.*

Auf Darbietung der Plastik ist kein besonderes Gewicht gelegt: *Lederers* Porträtbüsten und *Gerstels* gut durchgearbeitete Akte, sowie eine Mater Dolorosa von *Epple* sind das einzig Beachtenswerte. Noch schlimmer ist es mit der Graphik bestellt, die in buntem Durcheinander Holzschnitte, Radierungen und Aquarelle von vornehmlich Badener Künstlern bietet. Orlik, Reifferscheid, Thoma, Schinnerer, Greve-Lindau sind mit meist neueren Arbeiten vertreten. Auf fällt nur eine fein empfundene Radierung »Der Blumen Erwachen« von Adolf Hildenbrand und sechs Blätter aus dem Zyklus »Ein Tag« von August Babberger.

W. F. St.

In **Leipzig** findet im Buchgewerbehause eine Ausstellung **»Neue deutsche Buchkunst«** statt, die als erste Ausstellung des *Vereins deutscher Buchgewerbekünstler* bezeichnet ist. Der Vorsitzende des Vereins ist *Walter Tiemann*, dessen Arbeiten besonders gut beweisen, was »Geschmack« im Buch zu entfalten bedeutet. Er hat für den Verlag Jul. Zeitler und H. v. Weber, in neuer Zeit auch für E. Rohwolt eine Reihe vornehmer Bücher ausgestattet, er hat auch eine Schrift entworfen, die zu unseren besten und am bequemsten zu verwendenden Antiquaschriften gehört und er hat sich auch an der Fertigstellung der Janus-Drucke beteiligt, die den englischen Erzeugnissen der Privatpressen an die Seite zu setzen sind. *Hugo Steiner-Prag* ist ihm gegenüber mehr Ornamentiker und Illustrator, der Phantasie entfaltet, wo der andere Zurückhaltung übt, und dem deswegen besonders prunkvolle Aufgaben — wie die beiden Adressen, die er gemacht hat — oder Aufgaben illustrativen Charakters, wie die Illustration zu Till Eulenspiegel — gut liegen. *Georg Belwe* in Leipzig ist Puritaner aus Veranlagung. *Georg Schiller* Techniker und Schriftkünstler. *Heinrich Vogeler* hat einige Ähnlichkeit mit Steiner; er hat wie so viele unserer Kunstgewerbler nach einem unerhört raschen Aufschwung in den letzten Jahren etwas nachgelassen. Seine früheren prächtigen und phantasievollen Arbeiten haben vielen unserer Jüngeren zum Vorbild gedient. *F. H. Ehmke* gehörte mit Belwe und Kleukens zur Steglitzer Werkstatt, die Handwerk und Kunst zu vereinigen sich bestrebten. Er ist daher immer sachlich und zweckbewußt, dabei aber so erfinderisch, daß er gelegentlich auch auf Abwege gerät. Sein Schüler *Schneidler* übertreibt manche Gedanken seines Lehrers. Die Spirale und das Punktmuster, die Ehmke — vielleicht nicht ganz ohne Beeinflussung von Behrens — erfunden hat, nehmen bei ihm den Charakter von Spinneweben oder Garnknäul an. *Heinz König* ist mit Otto Hupp der Nestor der Schriftkunst; die Schriften, die er entworfen, sind zum Teil auch heute noch zu gebrauchen. *Hans Dannhorn* in Leipzig und *Franz Weiße* in Hamburg sind Kunstbuchbinder. Vor allem Weiße haben wir außerordentlich vornehme gut gearbeitete Bände zu verdanken. In Berlin lebt als Hauptmeister der Schriftkunst und als der reinste und kraftvollste Stilist der Buchkünstler *Peter Behrens*, dessen Schriften in gewissem Sinne klassische Größe haben. Seine geschriebene Adresse für Oechelhäuser läßt ihn als einen richtigen Bucharchitekten erkennen. *E. R. Weiß* ist der geschmackvollste von allen und daher ein Verehrer der Alten, der in die Geheimnisse auch derer einzudringen versteht, die die anderen nicht beachten. Die Tempel-Klassiker, die er ausgestattet hat, sind in Technik und Verwendung des Materials und Schmuckes von höchstem Rang — mit einem leisen Anstrich von »bibliophil«. *Marcus Behmer* ist hauptsächlich für den Insel-Verlag tätig gewesen. Seine etwas schwüle Ornamentik paßt recht gut zu den ostasiatischen Schriftstellern, die der Verlag zur Ausstattung ihm übertragen hat. Die Verlage Cassirer und Bard beschäftigen gerne Künstler, die mehr Maler als Gewerbler sind und daher weniger eine sachliche als eine freie illustrative Art pflegen. Die Lithographien *Max Slevogts* zu Sindbad, Lederstrumpf und dergl. sind bekannt genug. *Karl Walser* hat in neuester Zeit ein Buch mit Illustrationen versehen, das zu dem graziösesten und farbigsten gehört, was man in Büchern an Schmuck finden kann. Die Bilder von *Curt Tuch* zu Kleists Penthesilea sind ganz anders geartet, aber in den Tendenzen ähnlich, *Paul Scheurich* ist Karikaturist von merkwürdiger, etwas launenhafter Phantasie; die in Büchern wie Sternes »Yoriks Reise« wundervoll sich auszusprechen versteht. Diesen Malern gegenüber tritt wieder *R. Koch* mit seiner neuen deutschen Schrift hervor, die sich immer wachsender Beliebtheit erfreut. *F. W. Kleukens* hat auch viele Schriften entworfen und außerdem die kostbaren Werke der Ernst-Ludwig-Presse geleitet, die der Großherzog von Hessen unterstützt und der Insel-Verlag verlegt. Von den Münchenern endlich ragt neben *Diez*, der die »Diez-Vignetten« entworfen hat, *E. Preetorius* hervor, der wie Scheurich karikaturistischen Neigungen huldigt und für Hans v. Weber sehr amüsante Bildchen gezeichnet hat. Er steht *Th. Th. Heine* nicht fern, von dem der Verlag A. Langen eine ganze Reihe glänzender Buchumschläge sich hat zeichnen lassen und von dem die höchst merkwürdigen, höchst geistreichen Illustrationen zu Hebbels Judith herrühren. — Die Ausstellung wird als Wanderausstellung noch in anderen Städten gezeigt werden und den Erfolg bestätigen, der ihr in Leipzig beschieden war.

Sch.

SAMMLUNGEN

Der **Louvre** hat soeben zwei bedeutende Gruppenbilder von *Bartholomaeus Bruyn d. Ä.* um einen beträchtlichen Preis vom Kunsthändler Steinmeyer in Köln-Paris erworben. Die Gemälde stellen den Kölner Kaufmann Philipp Gail den Älteren mit Söhnen, darunter den späteren Bürgermeister, ferner seine Frau mit zwei Töchtern dar. Sie gehören zu den Spätwerken Bruyns und sind besonders bemerkenswert durch die Wiedergabe des Interieurs und die Lichtwirkung. Ehemals waren sie in der an rheinischen Malereien reichen Sammlung des Barons Brenken in Wewer (Westfalen). Seitdem sind die Bilder durch verschiedene Hände gegangen; es ist recht bedauerlich, daß sie über die Grenze wanderten, nachdem deutsche Museen, denen sie angeboten waren, wegen der Höhe des verlangten Preises auf die Erwerbung verzichten mußten. In der Bruyn-Literatur sind diese Porträts noch nicht erwähnt.

Athen. Gemäldesammlung. In einem Bericht über die im Besitze des athenischen Staates befindlichen alten Gemälde (s. Kunstchronik Nr. 9 d. lauf. Jahrg.) war gesagt worden, daß der Bau einer Pinakothek dringend nötig sei, wenn die Gemälde vor dem Untergang bewahrt werden sollten. Inzwischen ist nun die **Gründung eines Museums** tatsächlich beschlossen worden. Und zwar aus Privatmitteln. Anfangs hatte man gehofft, die Summe von 400000 Francs, die aus dem Legat Aweroff für Kunstzwecke dem Staate zur Verfügung stehen, hierfür zu verwenden. Doch diese Absicht scheiterte an dem Protest eines großen Teiles der Künstlerschaft (es gibt etwa hundert Künstler in Athen), die der Meinung waren, dieses Geld müsse zum Ankauf moderner Kunstwerke bestimmt werden — ganz gleich, ob man diese unterbringen könne oder nicht. Daraufhin haben in kurzer

Zeit griechische Kunstfreunde im In- und Auslande die erforderliche Summe durch private Stiftungen zusammengebracht, eine Kollekte, in welcher der Betrag von einer viertel Million Francs eines ungenannten Gönners an erster Stelle figuriert. *E. Waldmann.*

o **Düsseldorf.** Die Kunsthalle erhielt als Geschenk des Kommerzienrats Hermann Schulte ein Bildnis von *Peter Severin Kröyer*, dem im vorigen Jahre verstorbenen dänischen Maler.

Für das künftige **Deutsche Museum in Berlin** erwarb Professor Albrecht Haupt in Spanien *sieben Bauteile westgotischer Herkunft.* Sie sind für die Abteilung Kunst der Völkerwanderungszeit bestimmt. Ihr Wert für Berlin ist um so höher anzusetzen, als außerhalb Spaniens derartige Stücke in Originalen nur höchst selten studiert werden können. Die Fundorte sind, wie Direktor Koetschau in den »Amtlichen Berichten« ausführt, Merida, der Sitz des westgotischen Erzbischofs, und Sevilla, die Hauptstadt des südlichen Spaniens unter Vandalen und Westgoten. An beiden Orten ist eine lebhafte Bautätigkeit im 6. und 7. Jahrhundert erwiesen. Das bedeutendste Stück ist ein reich verzierter, einen Meter breiter *Türsturz* aus dem Ende der Westgotenherrschaft. Er kommt aus dem Konventual der alten Santiagoritter in Merida, in dem eine ganze Anzahl westgotischer Bauteile eingemauert ist. Die Verzierung besteht aus einem System von vier Kreisen, in welche die verschiedenartigsten, auf der Kerbschnitt- und der Metalltechnik beruhenden Muster eingefügt sind. In Kerbschnitttechnik ist auch eine für Berlin erworbene *Marmorplatte* verziert, der obere Abschluß einer Schranke, die in einem Giebeldreieck ein Strahlenbündel zeigt. Gleichfalls aus Merida stammen Stücke eines *Kalksteingesimses*, ein Eckstück mit einem Fisch, der sich von vertieftem Grunde abhebt, eine Platte mit Ranken und Blüten, die von Flechtwerk umrahmt sind. Ein großer *Backstein* aus Sevilla trägt das Monogramm Christi in hohem Relief ganz nach antikem Vorbild einmodelliert zwischen der bei den Westgoten besonders beliebten Dekoration in Kerb- und Kristallschnittechnik. Endlich wurden zwei marmorne Kapitelle erworben. Das eine zeigt zwischen reichem Blattwerk rankenartige Ornamente, das andere einfachere Blattbildungen.

Die **moderne graphische Sammlung** des **Berliner Kupferstichkabinetts** bemüht sich mit vielem Glück, ihren Besitzstand zu vervollständigen. Hierbei kommt ihr das Interesse Berliner Kunstfreunde zu statten. Der Bankdirektor Julius Stern überwies eine ganze Reihe alter und neuer graphischer Arbeiten *Max Liebermanns,* Radierungen und Steindrucke. Darunter ist ein altes Blatt des Künstlers, das in der Technik an Rembrandt erinnert, die Spinnstube, und viele seiner jüngsten Arbeiten. Das Kupferstichkabinett hat diese Schenkung mit einer Reihe anderer Neuerwerbungen zu einer kleinen Ausstellung vereinigt, unter denen *Max Slevogts* Indianerlithographien hervorragen. Von *Käthe Kollwitz* kamen die Radierungen »Tod und Frau« und »Arbeiterfrau mit Kind« in die Sammlung, von *Hans Thoma* eine hübsche Vignette mit Segelboot. Von dem jüngst verstorbenen Radierer *Heinrich Eichmann* schenkte Georg Eisner in Berlin eine Reihe Blätter. Von anderen Neuerwerbungen deutscher Künstler seien noch *Fritz Boehles* steingedrucktes Kalenderbild für eine Brauerei und das Schabkunstbildnis des Jenaer Philosophen Rudolf Eucken hervorgehoben, das *Hans Olde* gezeichnet hat.

o **Geldern.** Ein bemerkenswertes niederrheinisches Museum, besonders reich an keramischen Kunsterzeugnissen, wird die Stadt Geldern, nahe der holländischen Grenze, erhalten. Der Kreistag hat die in Sammlerkreisen bekannte, aus 1630 Nummern bestehende Kunstsammlung des Ehrenbürgermeisters Müllenmeister in Nieukerk für 60000 Mark angekauft. Durch Vereinbarung mit der rheinischen Provinzialverwaltung gelangen einige ausgewählte Kunstwerke an das *Provinzialmuseum in Bonn.*

□ **Stuttgart.** Das Kgl. **Landesgewerbemuseum** erhielt als Leihgabe aus Ulmer Privatbesitz Syrlins d. Ä. berühmtes Leuchterweibchen (farbige Abbildung in Springers Handbuch der Kunstgeschichte IV). — Im Mai findet im Festsaal der Akademie eine große **Pleuerausstellung** statt.

Die **ostasiatische Kunstabteilung** der **Berliner Museen** hat wieder eine Reihe wichtiger Neuerwerbungen zu verzeichnen. Generaldirektor Bode überwies ein paar Bilder, darunter eine Landschaft von Kano Sansetsu (1589—1651) und den Wasserfall eines unbekannten japanischen Meisters des 16. Jahrhunderts. Ferner schenkte Bode eine Sammlung von Abschnitten chinesischer und japanischer Brokate und Lackkästen chinesischer und japanischer Herkunft. Unter den Ankäufen erwarb die Sammlung eine Stupa mit Reliefs, wahrscheinlich ursprünglich die Bekrönung einer Statue (8.—9. Jahrhundert). Auch der Kopf einer hölzernen Nio-Statuette aus dem 13. Jahrhundert wurde aus Japan erworben. Von kunstgewerblichen Gegenständen kaufte Dr. Kümmel, der Leiter der Sammlung, eine Reihe von Schalen und Lackarbeiten in verschiedenen Techniken.

Museen zur Geschichte des Theaters. In **München** soll das von der Klara Ziegler-Stiftung im Jahre 1910 im Heim der verstorbenen Künstlerin begründete Theatermuseum in Kürze in beträchtlich erweiterter Ausdehnung neu eröffnet werden. Hervorzuheben sind als neue Abteilungen: die theatergeschichtlich-dramatische Bibliothek, die Sammlung künstlerischer Bühnenentwürfe von Erler, Diez, Schulz, Engels, Th. Th. Heine, Passetti, Fischer; Modelle von Prof. Littmann; zahlreiche Stiche, Aquarelle, Drucke darstellend Schauspieler des Hoftheaters; endlich die dem Museum vom Hofschauspieler Alois Wohlmuth zur Verfügung gestellte *Gemäldesammlung von 300 Originalen.*

Auch in **Berlin** ist der Anfang zu einem Theatermuseum gegeben. Friedrich Haase hat der Gesellschaft für Theatergeschichte, deren Ehrenmitglied er war, seine große und wertvolle Bildersammlung zur Theatergeschichte, *über 3000 Blatt,* wertvolle Kostümwerke und seine dramaturgische Bibliothek vermacht. Diese Stiftung soll den Grundstock zu einem künftigen Theatermuseum bilden.

VEREINE

Tagung der Verbindung für historische Kunst. Ende April dieses Jahres wird in Frankfurt a. M. die erste Sitzung der Kommission der Verbindung für historische Kunst stattfinden. Sie soll gelegentlich der nächsten Hauptversammlung dieser Verbindung Vorschläge zu Ankäufen unterbreiten. Als Vertreter des Deutschen Künstlerbundes gehört ihr Professor *Max Liebermann,* als Vertreter der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft Professor *Wilhelm Löwith* an.

VERMISCHTES

Rembrandts »Mühle« geht nun also nach Amerika, da in England die vom Besitzer geforderte Summe nicht aufzutreiben war. Die »Times« sind ermächtigt, jetzt mitzuteilen, daß Mr. Widener in Philadelphia der Käufer ist. Widener hat in den letzten Jahren sieben, zum Teil sehr bedeutende Rembrandts erworben.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 23. 21. April 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LITERATURNUMMER

LITERATUR

Die deutsche Barockbaukunst hat in jüngster Zeit verschiedentlich Beachtung gefunden, die ihr so lange versagt war und die nun ein in vielen Punkten völlig neues Bild bekommen hat. Man kannte bisher vor allem Balthasar Neumann und die Dientzenhofer, und brachte fast alles, was an bedeutenden Bauten bekannt war, mit ihnen in Zusammenhang. Das ist jetzt anders geworden. Man beginnt nun immer mehr die einzelnen Künstlerindividualitäten von einander zu scheiden und ihre jeweilige Bedeutung richtig abzugrenzen. Das Werk von F. Hirsch über das Bruchsaler Schloß hat uns den in Mainz, Bruchsal, Worms usw. tätigen Anselm Franz Freiherrn von *Ritter* zu Gruensteyn näher gebracht, ein Buch von H. Hartmann hat den vorwiegend in Westfalen tätigen *J. K. Schlaun* monographisch behandelt; nun bringt ein soeben erschienenes Werk von **Karl Lohmeyer** einen bisher völlig unbekannten und in Vergessenheit geratenen Architekten ans Tageslicht, der einen großen Anteil an der deutschen Barockbaukunst hat: *Friedrich Joachim Stengel* (1694—1787). Das ungemein wertvolle Buch (Verlag von L. Schwann in Düsseldorf), das auf Grund völlig unbeachteten archivalischen und künstlerischen Materials, eine — fast möchte man sagen — Umwertung der Werte in der Beurteilung der Barockarchitektur bedeutet, wird gewiß an anderer Stelle eingehend gewürdigt werden. Doch muß schon hier nachdrücklich darauf hingewiesen werden, zumal derartige Bücher — sehr zu Unrecht — allzu leicht Gefahr laufen, als rein lokale Forschungen achtlos beiseite gelegt zu werden. Nun ergeben die Darlegungen von Lohmeyer, die von über 70 Abbildungen und Tafeln begleitet sind, das überraschende Resultat, daß dieser bedeutende Architekt, dessen Namen man bei Gurlitt, Dohme, Wörmann usw. vergeblich sucht, an den ersten Schloß- und Kirchenbauten Deutschlands beteiligt ist, um nur einige zu nennen: Biebrich, Saarbrücken, St. Johann, Fulda, Usingen, Dornburg in Anhalt usw. Doch reicht die Bedeutung des Buches noch weit über den Rahmen einer Künstlermonographie hinaus, es gibt völlig neue Aufschlüsse über das Werden des rheinischen Barockstiles überhaupt. So tritt auch schon hier die Persönlichkeit in den Vordergrund, die im Mittelpunkt des gesamten rheinischen Kunstlebens stand: der kurmainzische und bambergische Baudirektor *Maximilian von Welsch*, dessen Haupttätigkeit in Mainz statthatte, über den der Verfasser eine eigene Untersuchung in Aussicht stellt, der man schon auf Grund dieser vortrefflichen Arbeit die Prognose stellen darf, daß sie die Geschichte der Barockarchitektur in Deutschland um ein beträchtliches Stück vorwärts bringen wird. *W. F. St.*

H. V. Hilprecht, *Der neue Fund zur Sintflutgeschichte aus der Tempelbibliothek von Nippur.* Mit 6 Abbildungen. Leipzig, J. C. Hinrichs Buchhandlung 1910. 64 S.

Der viel angefeindete — viel Feind, viel Ehr — Assyriologe der Pennsylvania Universität, der jetzt, infolge während seiner Abwesenheit vorgenommener unrechtmäßigen Eingriffe in sein Tätigkeitsgebiet in Philadelphia seine Stellung niedergelegt hat, läßt hier durch Dr. Rud. Zehnphund eine Übersetzung der in den »Researches and treatises of the Babylonian Expedition of the University of Pennsylvania« erschienene Abhandlung über eine in Nippur gefundene Sintfluttafel veröffentlichen, die einerseits entbehrliche Weglassungen zeigt, andererseits aber wichtige Zusätze gegenüber dem Original enthält. Wenn man auch des hochverdienten deutsch-amerikanischen Gelehrten Datierungen und Ergänzungen als zu früh resp. zu weitgehend betrachtet, so muß man doch die Wichtigkeit des Fundes und die Bedeutung für die Religionsgeschichte anerkennen. Uns ist kein Zweifel, daß hier keineswegs das zeitlich älteste Sintflutdokument der babylonisch-assyrischen Keilschriftliteratur vorliegt; aber damit ist die Wichtigkeit des Fundes und der Publikation in keiner Weise geleugnet. Auf Details einzugehen ist hier nicht die Stelle, so sollen nur weitere Kreise als die an Assyriologen und Neutestamentler auf die anregende Veröffentlichung aufmerksam gemacht werden: die »Kunstchronik« ist wohl berechtigt, davon zu sprechen, wo doch die Szenen des alten Testamentes eine so wichtige Rolle in den bildenden Künsten spielen und man aus neuen Versionen der Sintflutlegende auch neue Unterlagen für bildliche Darstellung derselben finden kann.

Max Maas, München.

H. W. Lawrence and B. L. Dighton, *French Line engravers of the late XVIII century.* London, Lawrence & Jellicoe, 1910. 4°. SS. XXVI u. 112. Mit 81 Heliogravüren.

Mit der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts hat man sich in England nicht nur praktisch intensiv beschäftigt, wie die berühmte Wallace-Collection zeigt, sondern auch schriftstellerisch. Leider haben sich aber bislang nur Nichtfachleute wie Lady Dilke und Mrs. Julia Frankau — letztere ist überhaupt als Schrifstellerin eine Dilettantin — der Aufgabe bemächtigt, und durch das Lancieren von schlechten Büchern die Erscheinung von guten erschwert. Da ist um so freudiger ein Umschwung in der Lage zu begrüßen, der mit der Veröffentlichung vorliegenden Werkes eintritt, das sicherlich zu dem Besten gehört, was überhaupt von graphischen Fragen handelt. Über die »Kleinmeister« der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich, über die Künstler der Bücherillustration, besitzen wir schon lange in Cohens Werk einen ausreichenden, wenn auch die Folgen nur summarisch behandelnden

Führer. Über die großen Hauptblätter steht manches in dem oberflächlichen Portalis & Beraldi, mehr und viel Vortrefflicheres in Bochers bekannten sechs Bänden über Moreau le jeune, St. Aubin, Lavreince usw. Während aber Bocher einen richtigen Oeuvre-Katalog jeweils eines einzelnen Künstlers mit Einschluß seiner geringsten Arbeiten zusammenstellt, haben die Verf. des vorliegenden Buches die Aufgabe anders und zwar vom sachlichen Gesichtspunkte angefaßt. Sie behandeln die 242 berühmtesten und schönsten der gestochenen Sittenschilderungen sämtlicher französischer Stecher der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenden sich also in erster Linie an den Sammler. Wir haben in Deutschland zum mindesten einen Sammler dieser Art, Herrn Julius Model. So prachtvoll seine Sammlung ist, das Ideal, alle die hier aufgezählten und beschriebenen Blätter zu besitzen, erreicht sie doch nicht.

Die Verf. geben nun von diesen 242 Blatt einen genauen strengwissenschaftlichen Katalog mit kurzer Beschreibung aller jener Darstellungen, die nicht abgebildet sind und sorgfältigster Angabe sämtlicher Etats. Hierzu hat der erstgenannte Verf. zwei Jahre lang sämtliche europäischen Sammlungen bereist. Der Text zeugt für seine gewissenhafte, abschließende Erledigung der Arbeit. Die Anordnung folgt dem Alphabet der Stecher; von jedem Stecher sind, wie schon angedeutet, nur seine berühmten Hauptarbeiten einbezogen.

Die Hälfte des Wertes dieser Veröffentlichung liegt aber auch in den 81 Heliogravüren, die von Waddington & Co. herrühren und selbst noch die Leistungen unserer Reichsdruckerei zu übertreffen scheinen. Ihre unvergleichliche Wirkung wurde erzielt, indem die Platten auf ein festes, halbgeleimtes Büttenpapier ganz ohne Plattenton, also völlig in der Weise der Originale, gedruckt wurden. In den 81 Tafeln sind enthalten die drei Reihen des »Monument du Costume« vollständig, ferner, um nur einige wenige zu nennen, Dequevauvillers »L'assemblée au concert« und »L'assemblée au salon«, Duclos' »Le concert« und »Le bal paré«, de Launays »Hasards heureux de l'Escarpolette«, »Bonne mère«, »Qu'en dit l'abbé«, »Le billet doux« und »Le carquois epuisé«, Massards »Le lever«, Ponces »Annette et Lubin«, »St. Aubins »Au moyen soyez discret« und »Comptez sur mes serments«, Simonet und Moreaus »Le coucher de la mariée«. Dadurch ist das Buch zu einem der allerbegehrenswertesten Prachtwerke geworden, ganz abgesehen von seinem wissenschaftlichen Wert. Wer sich für die entzückenden Rokoko-Interieurs mit ihrer wundervollen Ornamentik und den verführerischen Kostümen interessiert — und was gäbe es Reizvolleres als dies! —, wird mit keinem anderen Buch so sehr auf seine Rechnung kommen als mit diesem. Der Besitz der Originale, die man vor 40 Jahren noch um ein Butterbrot haben konnte, ist mittlerweile leider schon zur Angelegenheit der Millionäre geworden.

Prof. Dr. Hans W. Singer.

René Dussaud, *Les civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer égée. Études de protohistoire orientale.* Paris, Librairie Paul Geuthner, 1910. VIII et 314 pages avec 207 gravures et 2 planches hors texte.

Es ist eines der großen Verdienste des 19 Jahrhunderts, daß es die Spuren menschlicher Tätigkeit vor der Periode, da man das geschriebene Wort zu gebrauchen verstand, aufgedeckt hat. Damit ist die Doktrin der Prähistorie geschaffen worden, die aber nicht allein durch die für sie geltende Arbeitsmethode von der Geschichte getrennt ist: zwischen Vorgeschichte und Geschichte liegt die Protohistorie, der zwar die Texte nicht fehlen, aber diese sind entweder noch unentziffert oder ganz unscheinbar im Verhältnis zur archäologischen Evidenz. — In dieser protohistorischen Zeit gibt es für uns kein wichtigeres Gebiet als das Bassin des Ägäischen Meeres. Fragen von ungewöhnlicher kultur- und kunstgeschichtlicher Bedeutung haben die Funde von Troja und auf Kreta hervorgerufen. Seit Jahrzehnten sind die anthropologischen und archäologischen Zeitschriften damit angefüllt; aber erst die reichen Funde des letzten Jahrzehnts von Knosos und Phaistos haben in uns den Wunsch gezeitigt und uns das Recht gegeben, eine systematische Darstellung der vorhellenischen Kulturen des östlichen Mittelmeeres zu fordern. Dafür ist kaum ein anderer Gelehrter geeigneter als René Dussaud, der seit Jahren eine Fülle von trefflichen und in der wissenschaftlichen Welt wohl beachteten Einzelabhandlungen aus diesem Gebiete veröffentlicht hat. Diese hat er nunmehr zu einer synthetischen Gesamtdarstellung um- und ausgearbeitet, in der er zunächst das ganze Material vorführt und gruppiert und dann seine Schlüsse in vorsichtiger Weise zieht, sofern solche überhaupt gezogen werden können.

In sechs Kapiteln behandelt René Dussand in anregender Form seinen großen Stoff: I. Das prähellenische Kreta (Von der Geschichte zur Protohistorie; Knosos; Phaistos und Haghia Triada; Die verschiedenen Arten der Gräber; Keramik und Chronologie; Das Museum von Kandia und die minoische Kunst). II. Die Kykladen (Primitive Gräber; Thera; Delos; Der Obsidianhandel im Ägäischen Meere und die Gründung von Phylakopi auf Melos; Die drei Städteschichten von Phylakopi; Die Keramik). III. Troja, Mykene und Tiryns (Die trojanische Kultur; Mykene und Tiryns; Vergleichung der mykenischen und minoischen Architektur; Ursprung und Verbreitung der mykenischen Kultur). IV. Cypern (Ausgrabungen und Ausgräber; Allgemeine Charakterisierung der neolithischen Zeit und des Kupfer- und Bronzezeitalters; Die Keramik; Kupfer- und Bronzeindustrie vor der Eisenzeit; verschiedene Gegenstände, Spinnwirtel, Zylinder und Siegel, Edelmetalle; Der Beginn der Eisenzeit: Cypriotische oder phoenikische Kunst). V. Kulte und Mythen (Kultorte; Kultgegenstände; Idole und rituelle Gesten; Mythen und Legenden; Götter- und Totenkult). VI. Die ägäischen Völker. (Die Seeschiffahrt; Rasse; Sprache; Die minoische Schrift und die Alphabetfrage).

Diese Übersicht zeigt den weiten Umfang der Untersuchungen Dussauds. Kanaan ist von der systematischen Darstellung ausgeschlossen, obwohl selbstverständlich die Hinweise auf Parallelen aus Gezer, Megiddo, Tell Taanek nicht fehlen. Die westlichen Grenzen der Verbreitung der mykenischen Kultur resp. der Reisen der ägäischen Seefahrer sieht Dussaud in Tarent und Syrakus. Sardinien profitiert nur indirekt, Spanien gar nicht von der ägäischen Kultur. — Für die kyprische Keramik, überhaupt die kyprischen Funde hat neuerdings Myres bei der Neuaufstellung der Cesnola-Sammlung im New Yorker Metropolitan Museum of Art eine etwas verschiedene Einteilung getroffen (Bulletins of the M. M. of Art 1909, S. 95 und 153; 1910, S. 229). — Es würde zu weit führen, wenn wir noch einzelne feine Beobachtungen oder neufundierte Ansichten Dussauds hier vorbringen wollten. Das gut geschriebene Buch erfüllt seinen Zweck, wozu die Textabbildungen und Tafeln und der ausführliche Index auch ihr Teil beitragen.

Dr. Max Maas, München.

Henriette Mendelsohn, *Fra Filippo Lippi.* (Berlin, Bard, 1909.) VII und 264 Seiten. 44 Abbildungen.

Diese Monographie kommt, eine zum Verwundern lange offen gebliebene Lücke auszufüllen. Die Kunst des schönheitsfrohen, lebenslustigen Camaldulensers hat eine große Gemeinde von Verehrern, sie stellt sich aber auch als eine kunsthistorisch sehr interessante Erscheinung dar, als eine vielfach bedeutsame Überleitung von der Ausdrucksweise des frühen zu der des spätern Quattrocento.

Frau Mendelsohn will mit ihrer Darstellung sowohl den Fachgenossen als dem weiteren Kreis der Kunstfreunde dienen. Sie hat den Stoff möglichst übersichtlich und einladend gruppiert: die Haupttatsachen, die gesicherten Forschungsergebnisse treten uns in jedem Abschnitt zunächst entgegen, und der umständliche Apparat gelehrter Erwägungen und Nebensächlichkeiten hält sich diskret im Hintergrund. Das Buch ist — bis auf einige zweifelhafte Stilblüten — angenehm lesbar geschrieben.

Für den Kunsthistoriker ist von Interesse einmal der Versuch einer eingehend durchgeführten chronologischen Reihung der Werke. Unbedingt überzeugend wirkt darin, um einzelnes herauszugreifen, die — gegenüber Supino — frühe Einordnung des Krönungsbildes aus dem Lateran, die auch äußerlich durch die richtiger überlegte Deutung der beiden Stifterporträte gestützt wird. Dagegen dürfte der Madonnenaltar aus S. Croce (Akademie), trotz der vorgebrachten äußeren Gegenindizien, kaum erst »nach 1442« entstanden sein; Bewegung und Auffassung der Figuren, die noch verhältnismäßig lineare scharfkantige Formenangabe, die Architektur stimmen viel mehr mit Werken der dreißiger Jahre, wie den Anbetungen des Kindes, der Münchener Verkündigung, den Lünettenbildern in London überein, als mit der 1441 begonnenen Marienkrönung in der Akademie. Die von der Verfasserin als stilverwandt herangezogene Louvremadonna war notorisch 1438 in Arbeit; daß die Ausführung sich bis in die 1440er Jahre hingezogen habe, ist nur eine schwach begründete Hypothese.

Sehr dankenswert an sich und lehrreich sind sodann die verschiedentlich eingefügten Exkurse ikonographischer Art, die freilich vielfach über das hinausgreifen, was im Zusammenhang der monograpischen Darstellung an derartigen Hinweisen erfordert, gewünscht und gesucht wird. Als wertvolle Ergänzung und Unterlage des Textes bringt der Anhang das sorgfältig zusammengestellte und auch durch einzelne unpublizierte Nummern bereicherte Carteggio der auf Fra Filippo bezüglichen Dokumente. *Dr. Martin Wackernagel.*

Mario Krohn, *Italienske Billeder i Danmark, avec un résumé en français.* Kopenhagen, Gyldendahl.

Der Verfasser gibt eine gute Übersicht der in Dänemark befindlichen Bilder italienischer Abstammung. Große Überraschungen sind dabei natürlich nicht zu erwarten, die wichtigsten Sachen, wie der Filippino des Kunstmuseums in Kopenhagen, die herrliche Mantegnasche Pietà ebendort, das männliche Porträt von Lotto auf Nivagaard usw. sind ja schon genügend bekannt. Aber eine Anzahl Arbeiten kleinerer Meister, die jedoch nicht ohne Interesse sind, werden einem jeden, der Krohns Buch benutzt, willkommen sein. So sehen wir auf Seite 110 eine Madonna, die wahrscheinlich von Pietro Alamanni Ascoli herstammt, auf Seite 23 zwei Altarflügel mit dem hl. Eligius resp. dem Täufer von Fiorenzo di Lorenzo, die an die Flügel des Altenburger Museums erinnern, abgebildet. Von den späteren Italienern seien ein schöner Luini (Madonna mit Kind Abbildung 37; Nivagaard), Parmigianinos von Vasari erwähntes Porträt des Lorenzo Cibo (Abb. 43; Kopenhagener Kunstmuseum), das dem Titian sehr nahestehende und ihm zugeschriebene, leider sehr beschädigte sog. Bildnis des Francesco Maria I. della Rovere (Abb. 56; ebendort) und endlich ein ausgezeichnetes männliches Bildnis von Greco (Abb. 77; ebendort), genannt. Zwei Skulpturen, der bekannte Kopf von Giovanni Pisano, ein Fragment der Domkanzel, im Besitz von Herrn K. Madsen in Kopenhagen, und eine schöne glasierte Tonmadonna von Luca della Robbia im Kunstmuseum derselben Stadt fanden Aufnahme in Krohns Buch. Vielleicht wäre es glücklicher gewesen, den französischen Anhang nebst den Illustrationen extra zu drucken, denn der dänische Text nimmt voll 214 Seiten ein, während das französische Resumee kaum 30 ausmacht. Für den dänisch verstehenden Leser bietet Krohn jedoch eine angenehme Lektüre, er ist Morellianer und seine Deduktionen wie Ausführungen zeugen von sorgfältigen Studien. *Bernath.*

C. Steinbrecht, *Schloß Lochstedt und seine Malereien.* Ein Denkmal aus des Deutschen Ritterordens Blütezeit. Mit 1 Kupferradierung, 11 Farbentafeln und 38 in den Text gedruckten Abbildungen. Berlin, J. Springer, 1910. Großfolio. 40 M.

Vor zwei Jahrhunderten hat ein Gelehrter den Nachweis versucht, daß das Paradies der alttestamentarischen Schöpfungsgeschichte in der Gegend von Lochstedt zu suchen sei. Damals wie heute werden die wenigsten die Lage von Lochstedt gekannt haben. Wäre der Ort in der Nähe von Berlin oder München oder Rom, so wäre er weit berühmt, viele Tausende würden jährlich zu ihm pilgern. So aber ist er 600 km von Berlin entfernt, der russischen Grenze schon ziemlich nahe, und das bedeutet Nichtbeachtung und Vergessenheit. Die ungemein reizvolle, in der Tat paradiesisch schöne Lage zwischen dem Frischen Haff und der Ostsee, die hier voneinander nur durch einen ganz schmalen Landstreifen getrennt werden, der Blick auf die weiten Wasserflächen, die prächtigen Wälder und die anmutigen Höhen an den Ufern des Haffs, dazu die Fülle historischer Erinnerungen und nicht zuletzt die Besonderheit der Architektur des alten Lochstedter Schlosses geben der Örtlichkeit etwas Feierliches, es ist eine ganz große Schönheit. Carl Steinbrecht, der hochverdiente und allbekannte Wiederhersteller des Ordensschlosses Marienburg, bezeichnet Lochstedt als seine alte Liebe. Er hat ihm jetzt ein Denkmal gewidmet, wie nur wenige deutsche Schlösser es besitzen.

Lochstedt ist etwa 1280 erbaut als eine Komturei des deutschen Ritterordens, der hier an dem damaligen, inzwischen versandeten Tief, einer breiten, das Haff mit dem Meer verbindenden Wasserstraße, begreiflicherweise eine starke Festung zu haben wünschte. Diese kriegerische Bedeutung des Schlosses wandelte sich bald in eine friedliche, indem es der Sitz eines Beamten wurde, der die seit uralten Zeiten wertvolle Gewinnung des Bernsteins an der Küste zu überwachen hatte. Im 17. bis 19. Jahrhundert wurde es zur Hälfte zerstört, den meisten Schaden hat dann eine recht üble Restauration im 19. Jahrhundert getan. Von den einst ein geschlossenes Rechteck bildenden vier Flügeln stehen heute nur noch zwei, und auch diese sind nicht unversehrt. Aber was erhalten ist, verdient besonderes Interesse.

Durch die scharfsinnigen und sorgsamen Untersuchungen Steinbrechts gewinnen wir aus den vorhandenen Resten wichtige Aufschlüsse über die Ordensbaukunst überhaupt, vor unsern Augen ersteht hier ein typisches Beispiel eines wehrhaften und zugleich künstlerisch verzierten Ritterschlosses, von dem die Kapelle, ein vornehmes Juwel der Frühgotik und die gesamte Küchenanlage hervorzuheben sind. Namentlich aber fesselt uns »des Gebietigers Gemach«, einer der seltenen Fälle, wo die Wohnung eines vornehmen Mannes des Mittelalters noch gut und klar erkennbar ist: Empfangs-, Wohn- und Schlafzimmer und ein kleiner Flur bilden im Westflügel des Schlosses diese fest zusammenhängende Dienstwohnung.

Hier in diesen Wohnräumen sind 1895 unter der Tünche mittelalterliche Fresken gefunden, deren Wiedergabe den breitesten Raum im vorliegenden Buche einnimmt. Ein Schüler Schapers, Professor August Oetken, hat auf großen buntfarbigen Tafeln den künstlerischen Reiz dieser Zimmer wiederzugeben versucht. Nur wer die Ori-

ginale in ihrem stark verblichenen Zustand gesehen hat, vermag zu ermessen, eine wie große Sorgfalt und ein wie hohes Verständnis erforderlich waren, um diese Nachbildungen zu ermöglichen. Nach meinem persönlichen Empfinden wäre die Wirkung noch vollkommener gewesen, wenn Oetken darauf verzichtet hätte, angebliche Ausstattungsgegenstände und Ordenspersonen in die Räume hineinzusetzen; weniger wäre hier mehr gewesen. Die Fresken stellen u. a. dar: den hl. Christophorus, die Kreuzigung Christi, die Ehebrecherin vor Christus, den Kampf des hl. Georg mit dem Drachen, die Auferstehung Christi, die Anbetung der Könige, den Erzengel Michael, die neun Helden, und einzelne hohe Ordensritter. Die Entstehungszeit wird in eingehender Begründung, der man ohne weiteres zustimmen muß, auf etwa 1390 angesetzt. Welcher künstlerischen Herkunft die Bilder sind, hoffe ich demnächst in anderem Zusammenhange untersuchen zu können; Steinbrecht hält sie für schwäbisch-fränkisch. Beachtenswert ist die Schlankheit und Schmiegsamkeit gewisser Figuren und die Frische der Naturbeobachtung, die sich gelegentlich zeigt.

Die Zeichnungen rein architektonischer Natur, die Querschnitte und Grundrisse zeigen das Feingefühl, die vollendete technische Gewandtheit und sorgsame Genauigkeit, die wir schon lange bei Steinbrecht bewundern. Wir haben bei seinen Messungen und Kombinationen das Gefühl vollkommener Sicherheit. Der Text ist flott und anschaulich geschrieben. Einer Empfehlung bedarf dies Buch nicht. Wegen der Person des Herausgebers, der Schönheit und Seltenheit des behandelten Gegenstandes, und wegen der Pracht der Ausstattung wird das Buch sofort in allen in Betracht kommenden öffentlichen und privaten Bibliotheken seinen Platz finden. *H. Ehrenberg.*

Gustav Schönermark, *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst.* Mit 100 Abbildungen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1908, 12 Mk.

Eine gut orientierende Arbeit und was mehr ist, ein lesenswertes, reifes, sympathisches Buch. »In der bildenden Kunst soll durch die Kreuzigung Christi meist nicht die geschichtliche Tatsache einer Hinrichtung wiedergegeben werden, sondern der Inbegriff der christlichen Lehre, das Erlösungswerk des Heilandes.« Während der ersten Jahrhunderte des Christentums wurde der Kruzifixus noch nicht dargestellt. Das Leiden Christi am Kreuz wurde zunächst symbolisch wiedergegeben durch cruces dissimulatae, den Buchstaben T u. a. Das älteste Kreuzigungsabbild wird wohl am Türflügel von S. Sabina in Rom sein (5. Jahrh.). Hier ist Christus bereits bärtig. Ähnlich die Kreuzigung auf einem Elfenbeintäfelchen derselben Zeit im Brit. Museum. Sehr merkwürdig ist die Kreuzigung von 586 in einem syrischen Evangeliarium der Laurentiana in Florenz. Der Verfasser beschreibt sie ausführlich, kann sie aber leider nicht im Bild zeigen, weil der Oberbibliothekar Professor Biagi nicht erlaubt hat, eine photographische Aufnahme davon zu machen! Gegen 600 erscheinen die ersten wirklichen Kruzifixusdarstellungen. Diese und die der folgenden Zeit, namentlich irische und deutsche bilden Christus im Gewand, die italienischen Bildwerke seit der Mitte des 8. Jahrhunderts dagegen zeigen ihn nur mit Lendentuch bekleidet. Ein bekleideter Christus am Kreuz findet sich übrigens noch um 1000 in einem Evangelienbuch Bernwards von Hildesheim und in einem gleichzeitigen Elfenbeinrelief im Musée Cluny. Zu Beginn der gotischen Zeit wird der Kruzifixus als Herrscher und als Sieger über den Tod oft mit einer Krone dargestellt; in ihrem Verlauf aber wird er immer mehr zum Schmerzensmann. Die Renaissance macht den Gekreuzigten zu dem göttlichen Dulder, den sein erhabener »Zweck bewußt Leiden und Tod ertragen läßt.« In der Barockzeit tritt die Neigung hervor, das reale Ereignis der Kreuzigung darzustellen. Die spätere Zeit hat keinen neuen Gedanken hinzugefügt. — Auf Auseinandersetzung mit abweichenden Anschauungen hat sich der Verfasser nicht eingelassen. Das müßte einem umfangreichen Werke vorbehalten bleiben. Die Abbildungen sind im ganzen gut gewählt. Doch hätte ich noch einen und den anderen Italiener aus Quattro und Sei Cento (Castagno, Guido Reni z. B.) und unter den Deutschen einen für die Kruzifixusdarstellung so wichtigen Mann, wie Grünewald vertreten gewünscht. *F. R.*

Österreichische Kunstschätze. Herausgegeben von *Wilhelm Suida.* Wien, J. Löwy. I. Jahrg., Heft 1 und 2.

Es ist nicht genug zu loben, daß Suida es unternommen hat, die so wenig bekannten Kunstwerke in österreichischem Privatbesitz herauszugeben. Die vorliegenden ersten Hefte des Unternehmens bringen in bunter Reihenfolge: Tafelbild von einem steirischen Meister von 1410 (Johanneum Graz), Holzfigur des hl. Sebastian, 15. Jahrhundert in der Pfarrkirche zu Wiener Neustadt, Bildnis Condorcet (?) von Greuze beim Fürsten Montenovo in Wien, Werke von Bernardo Strozzi, Bernardino Licinio, Bartolomeo Vivarini, Benozzo Gozzoli (bisher gänzlich unbekanntes Predellenstück mit der Darstellung im Tempel), Savoldo usw. Die Kunstwerke sind auf ausgezeichneten großen Lichtdrucktafeln reproduziert, denen kurze historisch-kritische Anmerkungen von Suida, mit Angaben über Größe, materielle Beschaffenheit usw. der vorgeführten Arbeiten vorangehen. Jedes Heft enthält acht Tafeln Folio. Es ist zu hoffen, daß das verdienstvolle Beginnen bei Fachgenossen auf Unterstützung treffen wird, so daß wir bald weiteres von diesen interessanten Heften zu sehen bekommen. *B.*

C. Enlart und J. Roussel, *Catalogue illustré du musée de sculpture comparée au Trocadéro.* Paris 1910, Picard; 3.50 Fr.

Es wäre nutzlos, hier die Bedeutung des »Musée de sculpture comparée« auseinandersetzen zu wollen. Jeder Kunsthistoriker kennt es und denkt mit Bewunderung daran. Der neue Katalog ist der erste vollständige, denn der Marcou-Courajodsche Katalog von 1900 (dritte Aufl.) ist nur eine Liste der Sammlungen und der »Catalogue raisonné« derselben Verfasser von 1892 enthält nur die Denkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts. Der vorliegende beginnt mit den gallischen Skulpturen, — von denen ja nur einzelne Stücke vorhanden sind — und geht bis ins 18. Jahrhundert. Es ist tatsächlich erstaunlich, was für entlegene Denkmäler hier in den ausgezeichnetsten Abgüssen studiert werden können. Ich nenne nur L'Hopital-sous-Rochefort, La Chapelle de Rieux, Saint Cirgues, Savigny le Vieux, Louvier usw. Diese Liste ließe sich beinahe verlängern in infinitum. Die historischen und kritischen Bemerkungen sind gediegen bearbeitet und die Beschreibungen sorgfältig. Ein ausführliches Orts- und Namenregister und die schönen Phototypien von Neurdein Frères steigern noch den Wert des Bändchens, von dem ohne Übertreibung behauptet werden kann, daß es für die Handbibliothek eines jeden Kunsthistorikers unentbehrlich ist. — Unwillkürlich steigt im Schreiber dieser Zeilen die Frage auf, wann wird man der deutschen Skulptur die Ehre erweisen, eine derartige Sammlung zu stiften? *B.*

Hugo Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst.* 2 Bde. Erster Band: Literarischer Teil. XVI, 114 S. Zweiter Band: Kunstgeschichtlicher Teil. Mit einer farbigen Tafel und 348 Abbildungen. XV, 327 S. 4°. Leipzig, E. A. Seemann, 1908/1909. M. 30.—.

Dieses mit aller erdenklichen Sorgfalt zustande gebrachte Werk ersetzt in so vorzüglicher Weise einen früheren

Versuch, daß der Verfasser es unter Übergehung des letzteren als seine erste Arbeit bezeichnen darf, die er als Kunsthistoriker geschrieben (Bd. I, S. IX). Zunächst fällt an ihm auf die über den Durchschnitt auch kunstgeschichtlicher Bücher wesentlich hinausragende vornehme Ausstattung. Format, Druck, Einband und Papier, der Reichtum an durchweg trefflichst gelungenen Abbildungen — nur in einer, Abb. 148, dürfte die Aufnahme etwas lichter sein, aber genügend ist auch sie — heben das Werk sogleich aus vielen seinesgleichen heraus und lassen den kunstsinnigen, ausgezeichneten Verleger erkennen, dem es ein Anliegen ist, seine Verlagswerke im besten Gewande, dieses hier im Festgewande sozusagen hinauszugeben. Schon die Wahl aber der vielen Illustrationen, die überdies sehr häufig die erstmalige oder eine neue Publikation der Originale geben, ist des Verfassers eigenste Arbeit und besonderes Verdienst. Sie zu beschaffen und so zweckmäßig dem Text einzufügen bezeugt außerordentliche Mühewaltung, Umsicht und Sorgfalt.

Diese bestätigt nun der Text in glücklichster Weise. Drei Männer haben bei dem Werke Pate gestanden: Joh. Ficker und Dehio, denen das Werk gewidmet ist, einerseits, Strzygowski andererseits. Ist es jener Methode und gehaltvolle Forschung, die es dem Verfasser angetan, so des letzteren Geist und Ideenwelt, die in dem Buch umgehen. Was der also geschulte Verfasser mit musterhaftem Fleiß, höchster Ausdauer und Gewissenhaftigkeit, außerordentlicher Energie und unermüdlichem Forschungseifer in beiden Bänden geleistet hat, verdien rückhaltlose Anerkennung. In das Thema, das er sich gestellt: die heiligen drei Könige in Literatur und namentlich in dieser unter gründlichster Durchforschung der auf das Thema bezüglichen theologischen, religionsgeschichtlichen, liturgischen und volkskundlichen Literatur auf der sich dann die kunstgeschichtliche Darstellung aufbaut und aus der heraus sie in ihren wichtigsten Stufen verständlich wird, sich hineinzuarbeiten und zwar in dieser zeitlichen Ausdehnung, nämlich bis zum Ausgange des Mittelalters oder noch besser bis an die Schwelle der Renaissance und in diese zum Teil hinein, in diese Sintflut von Äußerungen und Darstellungen: das ist ein Unternehmen erster Ordnung, fast ein Wagnis. Man darf den Verfasser beglückwünschen, daß er in so vorzüglicher Weise des Unternehmens und Wagnisses Herr geworden. Theologen, Volkskundler, Religionswissenschaftler, Kulturgeschichtler und Kunsthistoriker: sie finden jeder in diesem schönen Werke reiches, best verarbeitetes Material, viel Anregung und viel Belehrung. Keiner Schwierigkeit ist Kehrer aus dem Wege, jeder Spur ist er nachgegangen. Auf viele Stellen der Kunstgeschichte fällt neues Licht, und wenn auch manche Aufstellungen oder Neuaufstellungen — wir denken namentlich an das Mittelalter und die neuere Zeit — der Nachprüfung bedürfen, vielleicht auch in Einzelheiten Berichtigung erfahren, so ändert dies keinesfalls etwas an dem Urteil, daß es sich hier um eine kunstgeschichtliche Monographie ausgebreitetster Gelehrsamkeit und bester Qualität handelt.

Die Grenze seines Stoffes ist dem Verfasser gegeben in dem Stadium der kunstgeschichtlichen Entwickelung, wo der Darstellungs*gruppen* bildende Typus der, wie Kehrer meint, rein individuellen, persönlichen und persönlich gebliebenen künstlerischen Auffassung und Komposition des Gegenstandes Platz macht, das ist im Cinquecento. Bis dahin aber ist für die lange Reihe der Jahrhunderte eine ganze Fülle von Typen, Variationen, Kompositionsgruppen konstatiert und charakterisiert, die eine erstaunliche Vielseitigkeit und mit der liturgischen und literarischen Entwickelung Hand in Hand gehende allmähliche Fort- oder Umgestaltung bezeugen von jenen ersten Darstellungen des hellenistischen — »weil die Hellenistische Kunst den Huldigungstypus der christlichen Antike überliefert, so nennen wir ihn den Hellenistischen« (6) — Katakomben- und Sarkophagtypus an bis zu der fünfmaligen Behandlung unseres Dürer. In diesen Typenreihen aber ist es außerordentlich interessant zu sehen, wie von Anfang an die Literatur und Liturgie, im späten Mittelalter die Schauspiele einen maßgebenden Einfluß auf die Bildwiedergabe im Ganzen wie im Einzelnen ausgeübt haben und wie das Bild einen wundervollen Spiegel abgibt, in dem sich die Vorgänge der kirchlichen und kulturellen Entwickelung, soweit sie irgend mit der Magierlegende zusammenhängt, deutlichst reflektieren. Aus der Kenntnis der Literatur heraus gewinnen infolgedessen die bildlichen Darstellungen ihrerseits ungemein an Reiz und Leben. Wie interessant ist es z. B., in ihnen der Berührung und Auseinandersetzung des jungen Christentums mit dem Mithrasdienst zu begegnen oder die Trennung des Weihnachtsfestes von dem Epiphaniasfest zu bemerken oder das Werden und Wesen der mittelalterlichen Schaubühne zu beobachten oder den Volksglauben und -aberglauben mit Händen zu greifen!

Kehrer hat seine Untersuchung, sowohl die literarische wie die kunstgeschichtliche, ohne die übliche Markierung eines Einschnittes zwischen christlicher Antike und Mittelalter aus jener in dieses hinüber- und weitergeführt; jedoch nur in das abendländische Mittelalter. Der Faden, der in bestimmter Unterscheidung von der Entwickelung im Westen durch die christliche Antike auch für den Osten verfolgt und aufgezeigt war, ist mit deren Ende in keiner Weise fortgesponnen. Dadurch entsteht immerhin eine Lücke, wenn uns freilich auch die Entwickelung im Abendlande in erster Linie interessiert und ohne Frage auch die Fortbildung des im Altertum angesponnenen Fadens im vollen Sinne des Wortes repräsentiert. Aus jener einseitigen, für die nach-antikchristliche Periode nur im Westen noch verfolgten Entwickelung geht aber doch mit bemerkenswertester Deutlichkeit hervor, daß die schöpferische Kraft der altchristlichen Kunst sich nicht nur etwa auf die Architektur — Basilika — bezieht und nicht nur darauf bezogen werden darf, sondern sehr wohl auch auf andere Gebiete altchristlicher Kunstübung. Bei aller Anlehnung formaler Art an dies und das aus profan-heidnischen Kunstgebilden, wie etwa in der Herübernahme der Mithraspriester als Magier, ist die altchristliche Kunst — ob nun die des Ostens oder die des Westens, ist zunächst gleich — doch für die Anbetung der Weisen die Schöpferin des Grundschemas, das von allen folgenden Jahrhunderten übernommen wurde und festgehalten werden konnte.

Zum erstenmal in der gesamten christlichen Kunst ist die Anbetung der Magier, soweit wir zu sehen vermögen, dargestellt worden in Rom in der Katakombe S. Pietro e Marcellino im Beginn des 3. Jahrhunderts (Band II, 17). Hätte Wilpert recht, daß die Malereien der Cappella greca der Priscillakatakombe dem beginnenden zweiten oder gar noch dem ersten Jahrhundert angehören, dann wäre hier eine noch wesentlich frühere, die weitaus älteste Darstellung unserer Szene gegeben. Allein Kehrer setzt sie mit Recht erst ins 4. Jahrhundert (Band II, 11f., 17).

Nicht einverstanden kann ich dagegen sein, wenn Kehrer das Barberinische Kaiserdiptychon im Louvre (II, 5f.) gleichfalls im 4. Jahrhundert, in der Zeit Konstantins d. Gr., entstanden denkt. Das ist wegen des Kopfstückes ikonographisch unmöglich; ich verweise auf meine »Engel« S. 229f., meine »Elfenbeinplastik« S. 109ff., dazu »Kritik einer Kritik« S. 12. Überhaupt ist die Bezeichnung der Darstellung als »Konstantins des Glaubenshelden« zu sehr Frase. Kehrer scheint freilich betreffs der Datierung recht

im unklaren zu sein, da er die Platte Band II, S. 63 »stilistisch« mit den Buchdeckeln des Etschmiadzin-Evangeliars zusammenbringt, also mit Schnitzereien, die unter keinen Umständen vor dem 6. Jahrhundert anzusetzen sind.

Um ein Jahrhundert zu spät ist die beiläufige Datierung der Berliner Pyxis in das 6. Jahrhundert; sie gehört in das 5. Jahrhundert. Immerhin darf es begrüßt werden, daß ihre Datierung in die Zeit vor dem 5. Jahrhundert, die ich von Anfang an für unmöglich gehalten und die aus festen ikonographischen Gründen unmöglich ist, auch von anderer Seite her als ausgeschlossen gilt.

Gegen die Datierung des Ambons von Saloniki in »das Ende des 5. Jahrhunderts« (S. 61, Z. 41. sechstes statt viertes) habe ich nichts einzuwenden; der Kreuznimbus kommt in der Tat bereits Ende des 5. Jahrhunderts auf; eine noch frühere Datierung ist jedoch unmöglich.

Bezüglich der schönen Marmorreliefs mit der Anbetung der Magier aus Damus-el-Karita zu Karthago (Band II, 59) ist dem Verfasser bedauerlicherweise mein Aufsatz in den Römischen Mitteilungen 1898, Bd. XIII, 275 ff., hier S. 296 ff., entgangen; er hätte daraus entnehmen können, daß es sich nicht um Sarkophagreste, sondern um Kirchenreliefs handelt, aber auch sonst eine wesentliche Ergänzung und Berichtigung zu dem in dem Buch über die »Engel« S. 122 ff. Geschriebenen.

An anderem Ort sollte zuweilen die benützte Quelle der Erkenntnisse namhaft gemacht sein, z. B. Bd. II, S. 56 (bezüglich der Deutung der Figur links neben dem Thron Christi in dem Mosaik von S. Maria Maggiore, cf. meine »Engel« S. 208, wo ausdrücklich de Waal genannt ist als derjenige, der zuerst die betr. Figur als Magier nach dem Stich Ciampinis richtig aufgefaßt hat) oder S. 58, wo die Abhängigkeit von dem genannten Buch S. 121 deutlich ist, und S. 59, wo bei der Pyxis zu Rouen bezüglich der Hintergrundfigur, wieder ohne Vermerk, auf ebenda S. 128, Anm. 2 Bezug genommen ist.

Für ein paar weitere Kleinigkeiten darf noch auf meine Besprechung im Theologischen Jahresbericht Bd. 29, Jahrgang 1909, hingewiesen werden.

Hier sei nur noch bemerkt, daß beide Bände, sowohl der literarische wie der kunstgeschichtliche, vortrefflich gearbeitete Inhaltsübersichten, reichhaltige Literaturverzeichnisse und, ob auch gelegentlich versagende, doch höchst ausgiebige Register haben, willkommene Beigaben, die an ihrem Teil mithelfen, in dem Doppelband ein aufs beste abgerundetes und schön ausgereiftes Werk dankbar begrüßen zu lassen. *Georg Stuhlfauth.*

Hans Fugger (1531—1598) und die Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Spätrenaissance in Süddeutschland von Dr. *Phil. Georg Lill*, Kunsthistoriker am Kgl. Bayr. Generalkonservatorium. Mit einem Titelbild und 26 Tafelbildern. Leipzig, Verlag von Duncker & Humblot. 1908. Preis 5 Mark.

Der Verfasser schildert auf Grund fleißiger archivalischer Studien Persönlichkeit, Leben und Lebensführung eines wichtigen Mäzens, des Hans Fugger und seine Beziehungen zu zeitgenössischen Künstlern. Vor allem zu dem Niederländer Friedr. Sustris und dem Italiener Antonio Ponzano, die das Augsburger Fuggerhaus ausmalen. Es wird versucht, den Anteil eines jeden an der Malerei der beiden Bibliothekzimmer zu sondern. Hans Fugger hat wohl auch den Übergang des Sustris in bayerische Dienste vermittelt. Von Bauten, die Hans Fugger ausführen ließ, ist Schloß Kirchheim in Schwaben der bemerkenswerteste. Der Augsburger Stadtbaumeister Jakob Eschay, der Vorgänger Elias Holls, hat es erbaut, Wendel Dietrich, Schreinermeister von Augsburg, hat es im Innern ausgestattet; auch die Bildhauer Hubert Gerhard und Alexander Colin haben Arbeiten beigetragen. Wenn Fugger als Sammler und als Besteller einzelner Gemälde und Bildhauereien nicht stets glücklich war, so lag es an der Ungunst der Zeit. Den Augsburger Goldschmieden hat er zahlreiche Aufträge zugewandt. Die Neigung zu Antiken und zum Sammeln von Münzen teilt er mit anderen Fürsten und Herren seines Zeitalters. *F. R.*

G. Stuhlfauth, *Kirchliche Kunst.* Theol. Jahresbericht. 28. Band enthält die Lit. d. J. 1908, VII. Abt. (L. S. 409 bis 530). Leipzig 1909. M. Heinsius Nachf. 8°. Preis 5,50 Mark.

Kunstgeschichtliche Jahresberichte und eine fortlaufende Bibliographie scheinen noch lange der fromme Wunsch kunsthistorischer Kongresse bleiben zu sollen. Ist doch nicht einmal die von Jellinek begonnene jährliche Zusammenfassung der Literatur über den Jahrgang 1906 hinausgelangt. Da dürfte es zeitgemäß sein, darauf aufmerksam zu machen, daß die Berichterstattung von anderer Seite wieder einen Vorsprung gewonnen hat. Seit Beginn des Sommersemesters liegt bereits der von G. Stuhlfauth bearbeitete Abschnitt über kirchliche Kunst im 28. Bande des Theol. Jahresberichts vor, der bis zum Barock herab für das Jahr 1908 reichlichen Ersatz bietet. Sein Rahmen ist so weit gespannt, daß sogar die sich mit der altchristlichen Kunst berührenden Anfänge des islamischen Stils (Kuṣeir-Amra u. a. m.) Berücksichtigung gefunden haben. Ausgeschlossen ist nur die vorchristliche Antike und alle nichtchristliche außereuropäische Kunst. Am reichhaltigsten ist der Bericht über deutsche Kunst ausgefallen, sehr ausgiebig wird auch über moderne Kunst berichtet, wenn auch hier die strengste Beschränkung auf das religiöse Gebiet innerhalb der Überfülle des Stoffesgeboten war. Diese, von einem im Pfarramt stehenden Manne geleistete zusammenfassende Arbeit verdient größte Anerkennung und auch den Dank des Kunsthistorikers. Sie gibt nicht eine bloße Zusammenstellung der Literatur, sondern auch die Früchte einer vielseitigen und gründlichen Belesenheit. Nicht wenig trägt dazu die glückliche Verbindung von Bibliographie und Jahresbericht und die praktische Anlage bei, die sich auf einer in größere Abteilungen gegliederten einfachen Systematik aufbaut (Allgemeine Anzeigen, Kunsttopographie und Denkmälerkunde, Geschichte der Gesamtepoche und der einzelnen Perioden, Ikonographie und Kunstfragen der praktischen Ästhetik). Innerhalb jeder Abteilung werden zuerst in kleinem Druck die einschlägigen Publikationen in alphabetischer Folge nach den Verfassernamen aufgeführt und mit kurzen Hinweisen auf den Inhalt versehen unter Hinzufügung der Rezensionen. Mit diesen wird gelegentlich schon in die folgenden Jahre vorausgegriffen, andererseits sind zum Schluß solche aus dem Jahre 1908 über früher erschienene Werke nachgetragen. Dann folgt als wertvollste Ergänzung in großem Druck eine kritische Erörterung der wichtigsten Forchungsergebnisse oder Streitfragen. Sie bildet den Hauptvorzug dieses Literaturberichtes, der sich ohne Ermüdung durchlesen läßt und bei aller Kürze der Angaben und Urteile ein Gesamtbild des Jahresertrages darbietet. Der Leser findet, um nur Wichtigeres hervorzuheben, Auskunft: über die lebhaften Kontroversen auf dem Gebiet der römischen Katakombenforschung, über die das Grabmal Theodorichs betreffenden Verhandlungen, über die neuentdeckten Zyklen mittelalterlicher Monumentalmalerei in Saloniki und Münster. Er gewinnt Einblick in die sich fortspinnende Diskussion über die Mediceergräber, in die brennendsten Fragen der Dürer-, Cranach-, Grünewaldforschung und in die neueste Rembrandtliteratur, endlich in das Schaffen

eines Gebhardt und Uhde, die mit Recht im Mittelpunkt des Abschnittes über moderne Kunst stehen. Eine noch etwas eingehendere Ausgestaltung dieser zusammenfassenden Referate wäre vielleicht zu wünschen und würde den Bericht in Zukunft für die kunstgeschichtliche Forschung noch wertvoller machen. Dem ruhig abwägenden Urteil des Verfassers wird man sich fast durchweg anschließen können. Etwas überschwenglich klingt das dem Fortsetzer der Krausschen Kunstgeschichte gespendete Lob, und nicht recht begründet erscheint eine gewisse Voreingenommenheit gegen Marucchis Arbeiten zur Topographie der Katakomben, so sehr der scharfen Kritik an seinem dogmatisch gefärbten Manuale di archeologia cristiana auch zuzustimmen ist. Im allgemeinen fühlt man selten heraus, daß ein protestantischer Theologe spricht, sondern ein aufrichtiges Bemühen, auch jede von katholischer Seite kommende echt wissenschaftliche Leistung objektiv zu bewerten. Der Bericht liegt in guten Händen, und es bliebe für die Kunstgeschichte nur zu wünschen, daß der nächste bald folgen möchte. Die ihm zugewiesene Stelle am Schluß jedes Bandes muß freilich die Erfüllung solcher Hoffnung erschweren. Einzelne Druckfehler (wie »Theoderich« und »Cupy« statt »Cuyp«) wirken mehr als Schönheitsdefekte als sinnstörend. *O. Wulff.*

Klassische Illustratoren, *Band VI.:* **W. Hausenstein,** *Der Bauern-Bruegel.* München u. Leipzig, R. Piper & Co.

Ein geschmackvoll ausgestatteter Band, der geeignet ist, das Wesen dieses eigenartigen, launigen Schilderers des flämischen Volkslebens in weiteren Kreisen populär zu machen. Nach Bastelaers und Hulins Arbeiten war natürlich nicht mehr viel Neues zu sagen, wenigstens in wissenschaftlicher Beziehung, und der Verfasser wendet sich auch mehr an das weitere Publikum, als an die Gelehrten. Er ergibt sich in breiten kulturgeschichtlichen Schilderungen und bespricht die »Diablerien und Proverbes«, die »Säkularisation der Kunst« und anderes ähnliches in specie. Vielleicht hätte er dabei etwas übersichtlicher verfahren können, oder wenigstens ein Inhaltsverzeichnis beigeben können. Er gibt aber schätzenswerte Ausführungen über die technische Eigenart Bruegels und besonders über seine zeitgeschichtliche Bedeutung. Vielleicht überschätzt er ihn manchmal, zumal wenn er sagt, es könnte noch eine Zeit kommen, wo wir seine Kunst reicher als die des Rubens finden würden und daß Bruegel alle Konsequenzen zog, die in der flämischen Rassenseele lagen. Hausensteins warmherzige Begeisterung für Bruegel ist nichtsdestoweniger berechtigt und wir können den meisten seiner Ausführungen beipflichten. Die Abbildungen bringen beinahe sämtliche dem Bauern-Bruegel gehörenden Bilder, eine Anzahl seiner Handzeichnungen und viele Stiche nach seinen Zeichnungen. Der Text ist anregend geschrieben, die Illustrationen sind jedoch nicht alle gut. Die beigegebene Bibliographie kann auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben. *B.*

Joseph Meder, *das Büchlein vom Silbersteft; ein Tractätlein für Moler.* Beschrieben zu Nutz allen, so zu dieser Kunst Lieb tragen. — Wien, Gerlach und Wiedling. 1909.

Dies Büchlein, das mit warmem Humor im Tone Dürers verfaßt, sich in erster Linie an die zeitgenössischen Künstler wendete, wird auch der Kunstgelehrte und Kunstfreund mit Nutzen lesen; offenbart doch darin ein Fachmann und feinsinniger Kenner alter Handzeichnungen das Resultat langwieriger praktischer Versuche. — Mit einer kurzen historischen Skizze über die Verwendung des Silberstiftes als Zeichenmaterial bei den alten Italienern, Niederländern und nicht zuletzt bei Dürer, führt uns der Verfasser direkt in das praktische Verfahren ein. Die Beschaffenheit und Form der Stifte wird genau beschrieben und dabei dem modernen Bedürfnis Rechnung getragen, indem eine Anleitung zur Selbstherstellung der Stifte mit auf den Weg gegeben wird. Den Kern des Buches bildet die Anweisung zur Grundierung des Papiers, damit der Stift darauf greift.

Die Silberstifttechnik ist sozusagen verloren gegangen. Der Verfasser, dem es geglückt ist, die alte Methode der Papiergrundierung neu zu entdecken, will die verschollen gewesene Technik neu beleben und in erster Linie den Künstlern zugänglich machen. Und das mit Recht. Man muß nicht Kunsthistoriker sein, um die Schönheit einer alten Silberstiftzeichnung würdigen zu können. Wer sich des warmen, vornehmen Tones erinnert, den so manche Zeichnung der Alten aufweist, sich der feinen, zarten Faktur des Striches entsinnt, die dem Zeichner Wirkungen ermöglicht, die sonst nur die Radiernadel erlaubt, der wird mit Freude der Anregung Beifall zollen und wünschen, die Künstler möchten von ihr recht ausgiebigen Gebrauch machen.

Dem vornehm ausgestatteten Büchlein sind zwei verschiedenfarbige vom Verfasser grundierte Blätter und ein nach altem Muster geschmackvoll gestalteter Silberstift beigefügt. *Anton Reichel.*

Bertaux, Emile, *L'exposition rétrospective de Saragosse 1908.* Texte historique et critique. Saragosse et Paris 1910. 4°.

Wo im Jahre 1808 der Kampf um die Mauern der »ciudad fiel y heroica« am heftigsten getobt, auf der blutgetränkten Huerta de Santa Engracia, konnte man im Jahre 1908 ein Werk des Friedens bewundern, zu dem die einstigen Gegner sich die Hände gereicht. Die Hauptanziehung der Exposicion franco-español de Zaragoza bildete die retrospektive Kunstausstellung, mit der der zum Provinzialmuseum bestimmte Palast eingeweiht wurde, welcher in seinem Hofe die Erinnerung an die leider ins Ausland verschleppte Casa de las Infantas bewahren soll. Die glänzende Publikation, welche uns vorliegt, wird verhindern, daß das bedeutende Ereignis in Vergessenheit gerate. Es liegt im Sinne dieser völkerverbindenden Veranstaltung, daß ein Franzose, was Spanier mit unermüdlichem Fleiß und großer Umsicht zusammengebracht haben, für die Wissenschaft verwertete, daß dieser Franzose Emile Bertaux ist, wird jeden, der den Text studierend, sich an den gewonnenen Resultaten erfreut, jeden, der auch nur den stattlichen Band durchblättert, mit Genugtuung erfüllen, haben wir doch auch die photographischen Aufnahmen, die den guten Reproduktionen von Hauser y Menet als Unterlage gedient, diesem um die Erforschung der spanischen Kunstgeschichte so hochverdienten Gelehrten zu danken.

Unter den ausgestellten Bildern war das romanische Frontal des hl. Vincent aus dem Museum zu Lerida das älteste, aufgebaut nach dem in Katalonien in vielen Beispielen erhaltenem Typus, besonders interessant durch die in Stuck aufgesetzten Ornamente. Von weit größerer Bedeutung ist die aus dem Dunkel der Kathedrale von Pamplona ans Licht gezogene Tafel, deren Mittelbild die Kreuzigung zeigt, sowohl von der ikonographischen Seite, als wegen der engen Verwandtschaft mit den uns aus dem 13. Jahrhundert erhaltenen französischen Gemälden. Die Mutter Gottes mit König Heinrich II. von Kastilien als Stifter (Tafel 6) wird mit dem zwischen 1360 und 1374 irrtümlich genannten Lorenzo Zaragoza in Verbindung gebracht. Der Marienschrein mit den gewappneten Stiftern aus der Pfarrkirche des südlich von Zaragoza gelegenen Belchite trägt das Datum 1439. Die valenzianische Schule wird mit den beiden Tafeln mit Heiligen von dem für den

Erzbischof Dalmacio de Mur gemalten Retablo vortrefflich repräsentiert. Norditalienischer Einfluß, zugleich mit Anklängen an den Genter Altar ist deutlich wahrzunehmen auf den drei vom Museum zu Huesca ausgestellten Flügeln (Tafel 13, 14, 15), die zu dem Hauptaltar des Klosters Sijena gehörten. Auf ein niederländisches Vorbild ist die »virgen de la rosa« zurückzuführen, eine in Spanien durchaus nicht vereinzelte Komposition — eine verlassene Kapelle der Kathedrale zu Cuenca bewahrt eine Wiederholung dieses reizenden Idylls — für die Friedländer den Prototyp in dem Kupferstich des Bandrollenmeisters nachgewiesen hat. Derselbe ausgezeichnete Kenner altniederländischer Kunst hat in dem auf Tafel 23 abgebildeten Epiphaniasaltärchen des Seminars von Belchite die Hand des Anonymus, der das Triptychon mit der Madonna am Brunnen und den beiden Johannes der Londoner Nationalgalerie gemalt hat, und in dem Flügelbild der Pfarrkirche von Casbar den sogenannten Meister von Frankfurt als Urheber erkannt. Juan de Flandes' Tafeln aus königlichem Besitz konnte man auf der Ausstellung besser als im Schloß zu Madrid studieren. Vier dieser reizenden Bildchen, die einst Isabella besessen, sind übrigens in den letzten Jahren wieder aufgetaucht, zwei konnte Herr Geheimrat Eduard Simon in Berlin erwerben, zwei weitere befinden sich noch im Kunsthandel. Goya war mit den Entwürfen zu den Fresken der Pilar, den Porträts des Marineministers Mazaredo, des Marqués de San Adrian und des Duque de San Carlos in allen Phasen seiner Entwicklung zu beurteilen.

Unter den ausgestellten Manuskripten sah man neben einem schönen französischen Livre d'heures und den prächtigen Triumphi des Petrarca norditalienischen Ursprungs das herrliche Gebetbuch des Bischofs von Palencia, Don Juan Rodriguez de Fonseca. Dieser vornehme Prälat, welcher sein Vaterland mit den edelsten Kunstwerken geschmückt, war im Jahre 1505, nach dem Tode Isabellas, nach Brüssel gereist, um Juana und Philipp auf den Thron Kastiliens zu rufen. Dort hatte er Juan de Hollandas Altärchen, das sich am Trascoro seiner Kathedrale Gil de Siloes köstlichem Steinwerk harmonisch einfügt, und die prachtvollen Tapeten des Kapitelsaales erworben, die sein »immer Schönheit verkündendes Wappen« zieren. In den Werkstätten, in denen der Codex Grimani entstanden, ist damals das heute nach Saragossa verschlagene Buch bestellt. Von den durch Jovellanos gesammelten Zeichnungen, deren beste Stücke Gijon geliehen, ist leider in unserer Publikation nichts abgebildet.

Wie auf allen spanischen Ausstellungen nehmen die Tapices auch hier einen großen Platz ein: Saragossas beide Kathedralen und die Casa real wetteiferten, diese Abteilung besonders glänzend zu gestalten. Unter den kirchlichen Gewändern verdienten die mauresken der Kathedrale zu Lerida (Tafel 46 und 47) die größte Beachtung. Die ausgestellten Skulpturen konnten sich an Zahl und Bedeutung mit den Gemälden nicht messen. Besser waren die Arbeiten der Kleinplastik, besonders die aus Elfenbein, sehr reich die aus Edelmetall, Silber und Email vertreten.

V. von Loga.

Das Februar-Bulletin of the Metropolitan Museum of Art in New York enthält eine Reihe ungewöhnlich wertvoller Aufsätze, auf die wir die Interessenten nur kurz verweisen können, um den Raum dieser Zeitschrift nicht allzu sehr in Anspruch zu nehmen. Zunächst werden die Arbeiten der ägyptischen Expedition des Metropolitan Museums nach den koptischen Klöstern des Wadi-Natrun beschrieben, wo ungefähr 100 km nordwestlich von Kairo in dem Natron-Tal vier berühmte koptische Klöster liegen. Zunächst Kario liegt das Macarius-Kloster (Deir Abu Makar); darauf folgen 16 km nordwestlich nahe beieinander das Kloster von Anba Bishoi und von es-Suriani, 9 km weiter nordwestlich weiter liegt Deir-el-Baramus. Das Macarius-Kloster ist von Steindorff (Leipzig) erst jüngst in Velhagen und Klasings Monatsheften beschrieben worden; auch Gayet schreibt in den »Coins d'Egypte ignorés« sehr stimmungs voll darüber. — Der mit 12 Abbildungen geschmückte Bericht des Herrn Wiliam J. Jones im New Yorker Bulletin schildert die von Mitte Januar bis Mitte März 1910 vorgenommenen Arbeiten im Wadi-Natrun, die in Aufnahmen der ganzen Klöster von Anba Bishoi und es-Suriani bestanden. Die Kirchen, die festungsartigen Einbauten (Kasr) auch die interessanten anderen Bauten wurden genau abgemessen und in Plänen von 1 : 100 aufgenommen. Für Details wurde noch größere, manchmal der volle Maßstab angenommen. Ein reiches Photographien-Material konnte geschaffen werden. In dem Abu-Macar- und Baramus-Kloster wurden die Arbeiten nur begonnen; diese sollen Anfang 1911 voll aufgenommen werden. — Der zweite Aufsatz des Bulletins beschäftigt sich mit den hervorragenden Neuerwerbungen von antiken Vasen, die das Department of Classical Arts des Museums im verflossenen Jahre hat vornehmen können. Die wichtichsten Erwerbungen sind acht ausgezeichnete Exemplare von geometrischen Gefäßen, ein bis jetzt in dem Museum noch schlecht vertretener Stil. Dazu treten eine mykenäische Amphora von Rhodos des dritten spät-minoischen Stils, ferner eine Amphora und eine Oinochoë mit reichen Darstellungen von Kriegern resp. Herakles-Arbeiten aus der Mitte des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Unter den attischen Vasen ragen ein Psykter (Weinkühler) im Stile des Smikros und eine Hydria im Stile des Onesimos hervor, welche letztere den Kampf eines Griechen und einer Amazone als Darstellung trägt. Von weiteren Vasen-Erwerbungen sind noch ein rotfiguriger Krater (von 470—450 v. Chr.) mit einer Rüstungs-Szene, ein Stamnos mit Löwendarstellung, zwei weiße athenische Lekythen und ein schönes arretinisches Gefäß mit Kalathiskos Tänzern zu erwähnen. Auch ein schwarzfiguriger Onos, das Gerät worauf die athenischen Frauen Wolle wickelten, wurde angekauft. Seine Darstellungen beziehen sich auf die Präparierung von Wolle zum Spinnen. — Ein weiterer Aufsatz des Bulletins beschäftigt sich mit der höchst wichtigen Sammlung mittelalterlicher germanischer Altertümer, die J. Pierpont Morgan in dem Museum als Leihgabe ausgestellt hat. Die Sammlung besteht aus 670 Stück, die in die Zeit vom Ende des römischen Reichs bis in die karolingische Ära hineinreichen. Eie große Verschiedenheit von Material illustriert die Kultur und die kraftvolle Kunst von vier Jahrhunderten. Seymour de Ricci hat die Sammlung in zwei Bänden beschrieben und sie in Merowingische Altertümer, die aus verschiedenen nord- und südfranzösischen Plätzen stammen, und in germanische, die zumeist aus 25 Gräbern eines Friedhofs zu Niederbreisig (zwischen Koblenz und Bonn) herrühren, eingeteilt. Die letzteren Altertümer waren als Sammlung Queckenberg bekannt. In der Tat aber kann man die Kunstübung der der beiden vereinigten Sammlungen zusammenhalten und sie als germanische Kunst der verschiedenen, Europa um diese Periode überflutenden teutonischen Stämme bezeichnen. *M.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 24. 28. April 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

PARISER BRIEF

Die Unabhängigen, die sonst den Reigen der Frühjahrsausstellungen zu eröffnen pflegen, sind diesmal zurückgeblieben, freilich durch die Not gezwungen. Weder Staat noch Stadt haben ihnen in diesem Jahre ein geeignetes Lokal zur Ausstellung überlassen wollen oder können, und eine Weile schien es, als ob überhaupt kein Salon der Unabhängigen zustande kommen solle. Eine solche Eventualität wäre höchst bedauerlich gewesen, und vermutlich geht es den meisten langjährigen Besuchern der Pariser Ausstellungen wie dem Schreiber dieser Zeilen, der weit lieber die beiden großen offiziellen Ausstellungen der Artistes français und der Société nationale missen würde als den Salon der Unabhängigen. In der Tat ist nichts ermüdender in seiner wechsellosen Eintönigkeit als diese offiziellen Kunstausstellungen. Sicherlich sind sie sehr interessant für den deutschen Künstler oder Liebhaber, der alle zehn Jahre einmal nach Paris kommt, wo dann manches neu und überraschend wirkt. Sieht man diese Veranstaltungen aber alljährlich fünf, zehn, fünfzehn oder gar zwanzig Jahre lang, so wird die Langeweile Trumpf, und man fühlt wenig Veranlassung, jedes Jahr zu verzeichnen, was die einzelnen bekannten Maler ausgestellt haben, zumal man da doch nur wiederholen müßte, was man schon zwanzigmal gesagt hat. Händler und Publikum, — wenn nicht eigne Trägheit und Bequemlichkeit — zwingen den Maler, bei seiner einmal anerkannten Spezialität zu bleiben und jahraus jahrein so ziemlich das gleiche Bild zu wiederholen, und elender noch als ein solches Handwerk ist das des Schriftstellers, der das Inventar aufnehmen soll. Darum eben liebe ich die Unabhängigen mehr als die Leute in den offiziellen Salons. Die Unabhängigen werden zwar, soweit sie zu Ruhm und Markt gelangen, in fünf, zehn oder zwanzig Jahren um kein Haar besser sein als die Offiziellen, sie werden ihre Manier haben und nicht mehr bei den Unabhängigen, sondern bei den Artistes français oder in der Société nationale ausstellen, aber einstweilen suchen sie noch, und bei dieser Suche bringt doch jedes Jahr eine oder zwei neue interessante Erscheinungen, bei denen man gerne haltmacht.

Im gegenwärtigen Jahre ist die Société nationale den behinderten Indépendants zuvorgekommen. Den Clou für das Publikum bilden wie immer die kleinen anzüglichen Scherze von Albert Guillaume, der ein ebenso genialer Maler wie Zeichner ist und den Leuten eingeht wie Selterswasser mit Zucker. Vor seinen Bildern steht das getreue Volk stets in dicken Haufen geschart, also daß man kämpfen muß wie ums tägliche Brot, um eines Eckchens bemalter Leinwand ansichtig zu werden. In dem neulich eröffneten Salon der humoristischen Sezessionisten, — denn wir haben jetzt auch eine Sezession der Witzblattzeichner in Paris —, ist Guillaume nicht vertreten, und darum revanchiert er sich kräftig in der Nationale. Seine Konkurrenten sind gewöhnlich Jean Veber und Jean Béraud. Wenn man den Lauf der Welt und der sogenannten Kunst nicht kennte, möchte man sich gerne ein wenig wundern über die Laufbahn Bérauds. Als er vor zwanzig Jahren biblische Bilder in modernem Gewande malte, hielt man ihn für einen Neuerer und Bahnbrecher, und Béraud, Roll, Besnard, Puvis de Chavannes wurden in einem Atem genannt. Heute glaubt kein Mensch, daß eine solche Zusammenstellung jemals möglich gewesen sein soll.

Roll, der so schöne Freilichtstudien gemalt hat wie nur einer, wird nun auch alt, was schließlich das einzige Mittel ist, wenn man lange leben will. Er hat einen mittelamerikanischen Nationalhelden gemalt, der von den Gobelins als Geschenk der Republik Frankreich an ihre amerikanische Kollegin ausgeführt werden soll: der kühne Reiter sieht aus, als ob er von Detaille wäre, nur nicht so gut gezeichnet. Der Vorgänger Rolls in der Präsidentschaft der Société nationale Carolus Duran ist ihm schon längst auch im Altwerden vorangegangen, und man kann nur bedauern, daß den Meistern der offiziellen Kunst nicht wie Generälen und anderen Beamten eine Altersgrenze gesetzt wird, nach welcher sie den Abschied nehmen müssen. Freilich kann man dagegen Tizian und Harpignies und viele andere große Künstler anführen, die auch mit neunzig Jahren noch tüchtige Arbeiten lieferten, aber das sind doch immer nur Ausnahmen, welche die Regel bestärken. Besnard, der erste Vizepräsident der Gesellschaft, ist nicht gealtert, aber er hat doch mit den Jahren seine Gemütsart verändert. Früher dachte er nur daran, uns durch rauschende Farbenpracht zu entzücken, er schwelgte ordentlich in brausender Farbenmusik, und es schien ihm ganz einerlei zu sein, ob er dabei die

erträumten Gefilde der Seligen, algerische Beduinenpferde oder eine Pariser Theaterloge malte. Jetzt scheint er die Nichtigkeit solcher eiteln Augenfreuden erkannt zu haben und wirft sich auf die Philosophie. Die großen dekorativen Aufträge, die er seit einigen Jahren von den Behörden des Staates und der Hauptstadt erhält, benutzt er dazu, das Publikum in die Rätsel des Daseins einzuführen, oder vielmehr ihm Rätsel aufzugeben, und was ihn früher in erster Linie beschäftigte, das Spiel der Farben und des Lichtes, kümmert ihn heute nur noch nebenbei. Jetzt zeigt er einen Plafond für das Théâtre français, der Adam, Eva, die Schlange, Racine, Corneille, Molière, Victor Hugo und mehrere weibliche Gestalten von zweifelhafter Deutung zusammenbringt und ohne Zweifel irgend eine große und tiefe Lebenswahrheit in sich birgt. Vor dreihundert Jahren, als diese Allegorien besonders im Schwang waren, besaßen die Maler und Stecher Zuvorkommenheit genug, um ihren Gestalten Zettel in die Hand zu geben, worauf man lesen konnte, wer sie seien und was sie wollten. Den Leuten, die in den Zwischenakten die Decke des Théâtre français beschauen, wären ähnliche Erläuterungen vielleicht nicht unerwünscht.

Auch Gaston La Touche wiederholt sich, denn er bringt uns jetzt die famose rote Kutsche wieder, die seiner Zeit auch in den »Meistern der Farbe« abgebildet war. Damals fuhr sie fröhlich durch einen herbstlich vergoldeten Park, auf dem Bock der Postillion, darin ein verliebtes Paar, auf dem Rücksitz ein Faun. Diesmal ist die Sache komplizierter: die Kutsche fährt durch einen Weiher, nackte Nymphen schieben und heben, auf dem Rücksitz steht ein orientalischer Heiduck mit einem meterhohen roten Turban. Es ist Sommer, und der blaue Himmel, die grünen Bäume gehen lange nicht so prächtig zusammen mit dem knallenden Rot der Kutsche wie seinerzeit das bunte Herbstlaub.

Um seine eigne Meinung recht zu verstehen und zu klären, — und was kann man schließlich weiter tun als seine eigne Meinung äußern? — muß man mit dem Gedanken die Ausstellungen durchwandern: Was möchte ich davon kaufen oder, wenn das nicht geht, was möchte ich stehlen? Es ist zumeist wenig genug, für dessen Besitz man die Berührung mit dem Staatsanwalt riskieren möchte. Kaufen aber würde ich mir im diesjährigen Salon, wenn ich das nötige Geld hätte und, was eigentlich das nämliche ist, die genügend großen und weiten Wohnräume besäße, erstens die blaue Tänzerin von Claudio Castelucho und zweitens den »Sommertag« von Martha Stettler. Die blaue Tänzerin hat es mir angetan. Wie es sich gehört bei der Arbeit eines Mannes, der den Mitgliedern der Société nationale nicht nachläuft, um Associé oder gar Sociétaire zu werden, hat man sie in das Treppenhaus gehängt, wo man entweder mit der Nase auf der Leinwand oder aber dreißig Meter entfernt davon steht. Indessen muß man sich über solche Kleinigkeiten nicht aufregen: vor vier oder fünf Jahren schickte Wilhelm Trübner einige Bilder in den nämlichen Salon, und sie wurden unten im Erdgeschoß bei den Plänen der Architekten untergebracht, wo sie gewiß kein Mensch gesucht hätte, und wo sie keinem Sociétaire gefährlich waren. Im allgemeinen muß man konstatieren, daß die Maler, die sich über schlechtes Hängen ihrer Sachen so schwer ärgern, nicht gerade Halbgötter sind: wirklich gute Sachen kommen sogar in schlechter Lage zur Geltung, und so geht es auch der blauen Tänzerin Casteluchos, das wohl die beste und prächtigste Arbeit dieses jungen Meisters ist. Übrigens hängt auch der »Sommermorgen«, nach dessen Besitz mich ebenfalls gelüstet, im Treppenhaus ebenso ungünstig wie die Tänzerin. Trübner stellt nicht mehr aus in Paris, sonst wäre er gewiß auch an diesem Platze, also daß die Treppe zum Ehrensaal geworden wäre.

Ferner würde ich, wenn ich die größten Säle und den dito Geldbeutel hätte, mir die »Versuchung des heiligen Antonius« von Willette zueignen, obschon aus ganz anderen Gründen als die beiden genannten Bilder. Castelucho und Stettler sind Maler, Willette ist Erzähler der amüsantesten und humorvollsten Geschichten, und die Art, wie der Heilige nach den Reizen der beiden kleinen Midinettes schielt, während ein Amorchen das Schweinchen, welches den Heiligen zu begleiten pflegt, mit einem festen Strahl aus einer Flasche kohlensauren Wassers attackiert, gefällt um so mehr, als das Bild entzückend gezeichnet und sehr angenehm in der Farbe ist. Zwar hat Willette hier zwei verschiedene heilige Antonii mit einander vermengt, aber das tut der Lustigkeit keinen Abbruch. Auch eine der Landschaften von J. J. Gabriel, in welchen die stille Freude an der Natur sich mit delikatem Farbensinne vereint, hätte ich ganz gerne unter den Mantel genommen und heimlich von dannen getragen. Und so würde sich vermutlich bei genauerm Durchstöbern der Säle noch manches Bild finden, das man gerne bei sich daheim an der Wand hängen hätte, obgleich man sich schwerlich mehr als ein Prozent der ausgestellten 1300 Bilder auswählen würde.

Es ist merkwürdig, wie in unserer Zeit die Malerei zur vornehmsten oder doch zur beliebtesten und populärsten Kunst geworden ist, vermutlich weil man hier am leichtesten allgemein verständliche Anekdoten erzählen kann. Was sind heute die Architekten, die in der Renaissance zum mindesten neben, wenn nicht über die Maler gestellt wurden? In Paris, der internationalen Kunsthauptstadt, existieren sie überhaupt nicht, und wenn wir nicht Rodin hätten, der sich auf die Kunst der Reklame mindestens ebenso gut versteht wie auf die Plastik, könnte man sicherlich nicht einen einzigen lebenden Bildhauer nennen, dessen Name in breiten Schichten des Publikums so bekannt wäre wie die von einem guten Dutzend Malern. In der Société nationale zumal müssen die Bildhauer zurückstehen, schon aus räumlichen Gründen. Den Bildhauern sind nur der kleine, sehr schlecht belichtete Kuppelraum und die noch dunkleren Treppenhallen überlassen, und so ist es natürlich, daß die Bildhauer lieber bei den benachbarten Artistes français ausstellen, wo viel Raum und gutes Licht ist. Trotz-

dem haben der Société nationale schon gleich bei ihrer Gründung die beiden bedeutendsten französischen Bildhauer unserer Zeit, Dalou und Rodin, angehört, und auch Desbois und Bartholomé zeigen hier ihre Arbeiten, denen man als bekannte Größen noch Bourdelle und Niderhausern-Rodo beifügen mag. In diesem Jahre ist hier nichts Bedeutendes oder Neues zu sehen, und Kauf- oder Diebesgelüste verspürt man eher bei den Kunsthandwerkern, wo man sich zum Beispiel die kleinen Holzstatuetten oder auch die große Standuhr Carabins gern aneignen würde, oder bei den Griffelkünstlern, wo die Holzschnitte des Schweizers Schmied und die farbigen Radierungen des Pragers Simon uns schon in Versuchung führen können.

Aber interessanter als die ausgestellten Kunstwerke fand ich die Meinung der französischen Künstler über die neuliche Kundgebung ihrer deutschen Kollegen gegen den französischen Einfluß, und so benutzte ich den Tag der Vernissage zu einer kleinen Umfrage. Da die Pariser Blätter nur eine sehr unvollkommene und entstellende Notiz gebracht hatten, fand ich die Franzosen sehr voreingenommen gegen die Deutschen, die nach dieser Notiz erklärt haben sollten, die französische Kunst sei eitel Barbarei und Kitsch, also daß man davor nicht genug warnen könne. Sobald ich den Leuten ein wenig erklärt hatte, daß es sich keineswegs um die französische Kunst schlechthin, sondern um ihre hypermodernen Auswüchse, wie sie sich im Gefolge des Dreigestirns Cézanne, Gauguin und van Gogh offenbaren, handelt, heiterten sich die Stirnen auf[1]).

Bei dieser Gelegenheit sei übrigens daran erinnert, daß die wilden Männer der modernen Kunst, obschon sie zumeist in Paris auftreten und von hier aus Karriere machen, doch in Frankreich und bei den französischen Sammlern und Museen stets weit weniger Enthusiasmus und Gastfreundschaft gefunden haben, als im Auslande und vor allem in Deutschland. Wenige Jahre vor dem Tode Cézannes besuchte ein impressionistischer Maler und Kunstschriftsteller den greisen Künstler in Aix, wo der alte menschenscheue Maler sich sehr verdrießlich und pessimistisch über die Welt und über die Kunst aussprach und meinte, von allen Bildern, die er gemalt habe, möchte er kaum sechs als seine Werke anerkennen. Etwas erstaunt meinte der Besucher, zu solchem Pessimismus habe Cézanne doch keine Ursache, sintemalen seine Werke jetzt sehr gesucht seien und gut bezahlt würden, und besonders in Deutschland keine öffentliche oder private Sammlung von Ruf ohne ihren Cézanne sei. Der grämliche Alte knurrte darauf: »Die Deutschen sind Barbaren! Wenn sie sich auf Kunst verstünden, würden sie meine Bilder nicht kaufen!«

KARL EUGEN SCHMIDT, PARIS.

1) Hier werden sich auch der Leser Stirnen aufheitern; denn es ist sehr komisch, daß diese Herren sogleich ihre Meinung änderten, als sie hörten, es handle sich nicht um ihre eigene Malerei! Übrigens wollen wir auf die Broschüre des Herrn Vinnen nächstens noch zu sprechen kommen. *Die Redaktion.*

EIN WIEDERENTDECKTES GEMÄLDE VON LUCAS CRANACH D. ÄLTEREN.

In Chr. Schuchardts Buch über »Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke«, Leipzig 1851, ist im zweiten Teil S. 106 eine »Kreuztragung« in der Kirche auf dem Sonnenstein bei Pirna erwähnt, »sehr vollendet in der Ausführung, besonders alle Köpfe«. Von da ab ist nirgends mehr von diesem Bilde die Rede, in der Kapelle einer Irrenanstalt untergebracht und so gut wie unzugänglich, konnte es leicht in Vergessenheit geraten. Weder das Inventarisationswerk des Königreichs Sachsen, die »beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler«, bearbeitet von R. Steche, Dresden 1882, noch auch der vollständigste und zuverlässigste Katalog, in Ed. Flechsigs »Cranachstudien« (Leipzig 1900), wissen etwas von diesem Altarbild, ebenso mußte es dem Veranstalter der Cranachausstellung von 1899 entgehen. Erst vor kurzem stieß der Anstaltsdirektor des Sonnensteins auf der Suche nach Urkunden über die ehemalige Feste auf eine flüchtige Notiz in der »Beschreibung der Kgl. Sächs. Heil- und Verpflegungsanstalt Sonnenstein« eines gewissen G. A. E. Nostitz (Dresden 1829), die von einer »Kreuzigung« des älteren Cranach redet. Das 69:67 cm grosse, aus Torgau stammende und vor wenigen Jahren aus der inzwischen abgebrochenen in die neue Anstaltskapelle übertragene Gemälde konnte ohne Mühe mit dem von Schuchardt und Nostitz erwähnten identifiziert werden. Die von Schuchardt angegebenen Maße stimmen, ebenso seine Bemerkung, daß das Bild »jedenfalls abgeschnitten sei, um es für den Platz passend zu machen«, das sieht man an der äußersten Figur rechts, aber noch besser am untern Rande, wo eben noch ein Endchen von Fledermausflügel sichtbar wird, der gewiß zu dem bekannten Cranachschen Flügeldrachen gehört hat; insofern ist Schuchardts Bemerkung »Ohne Zeichen« ungenau. Der Zustand des Bildes scheint sich übrigens auch gebessert zu haben, denn 1851 wird noch die »Frische der Farbe« vermißt, »wobei freilich berücksichtigt werden muß, daß es sehr schmutzig und wohl auch verwaschen ist«. Es ist anzunehmen, daß es seither eine Reinigung erfahren hat, denn gerade die Farben sind ungemein lebhaft und saftig, überhaupt die Erhaltung gut, abgesehen von zwei Rissen in der Holztafel und zwei oder drei Stellen, an denen der Farbenauftrag abgesprungen ist: ein Stück Backe, eine Hellebarde fehlen.

Der Meister hat zwei Vorgänge aus der Passion, die beispielsweise Martin Schongauer jeden besonders behandelt, in einen zusammengezogen: Christus fällt unter dem Kreuze und gibt gleichzeitig der Veronika das Schweißtuch mit dem Abdruck seines Antlitzes zurück. Die Schilderung wird dem biederen Meister von Wittenberg nicht gerade leicht; die dramatischen Akzente der Hemmung und des Antriebs überzeugend herauszuarbeiten, wie es Dürer und Grünewald, aber auch schon Martin Schongauer getan haben, ist ihm nicht gelungen. In der Mitte des Zuges, der sich aus dem Stadttor von Jerusalem links nach dem Kalvarienberg im Hintergrund rechts bewegt, fällt Christus

unter seinem Kreuze. Aber er bricht nicht etwa zusammen, sondern er scheint zu gleiten, noch berühren seine Knie den Boden nicht. Ein Scherge vor ihm — die beste Figur des Bildes — zieht ihn am Strick weiter, den Kopf mit seiner gemeinen Silhouette scharf zurückwendend, während ein zweiter in kühner Verkürzung zwischen den Kreuzesarmen hindurch den Heiland an der Schulter emporzieht und ihm einen Tritt in die Weichen versetzt. Ein Dritter haut über den Kreuzesstamm weg mit einem Knüttel auf die vorn kniende Veronika. Damit ist aber auch die Schilderung des Vorgangs erschöpft. Alle übrigen Menschen sind mehr oder weniger Füllfiguren. Über den gebeugten Gestalten vorn taucht eine Reihe meist geharnischter Knechte, über ihnen wieder, ohne Beteiligung an dem Vorfall, eine Reihe Berittener auf, Kopf neben Kopf. Aus Köpfen besteht auch die Menge der Anhänger des Heilands, die eben aus dem Tor herauskommen. Dem Zug voraus marschieren, unbekümmert um alles hinter ihnen, die beiden nackten Schächer. Ihre Köpfe sind gut und sorgfältig gezeichnet, aber die Akte wollten nicht so recht glücken. Da ist das eine schreitende Bein erheblich kürzer geraten als das andere, die Modellierung recht dürftig, und um das Organische doch einigermaßen glaublich zu machen, willkürlich hier und dort eine dicke, blaue Ader hineingemalt. Die Beine der Knechte gleich neben dem fallenden Heiland hinter dem Kreuz wimmeln bedenklich durcheinander und der Körper des Christus, noch mehr aber der Veronika, werden in ihren bauschigen Gewändern fast ertränkt. Eben diese Veronika hat auch die für den älteren Cranach charakteristische hochgezogene Schulter.

Die Köpfe sind wesentlich besser als die Körper. Der Christus dürfte wohl noch ausdrucksvoller sein, aber neben den scharf und derb, doch nicht karikiert gezeichneten Schergengesichtern taucht manch lieblicher Frauenkopf aus der Menge auf, ganz frauenhaft sieht auch Johannes aus.

Den Hauptreiz der Tafel macht das Kolorit aus. Der Heiland und die Geharnischten, ziemlich symmetrisch um ihn verteilt, mit ihrem stumpfen Grau bilden einen vortrefflichen Gegensatz zu den ungebrochen roten, blauen, gelben und grünen Gewändern. Das Stadttor ist als breite, fast lachsfarbene Fläche gegeben, von der sich grün und schwarz kostümierte Reiter prächtig abheben, daneben breitet sich das dunkelsaftige Grün der massig behandelten, nach Altdorfers Art im Umriß scharf gezackten Bäume aus, und vor diese kommt Pilatus in gelbrotem Turban und ein Hohepriester in scharlachrotem Kapuzenmantel zu stehen. Ein azurblauer, nach dem Horizont hinab aufgelichteter Himmel über dem hellen gelbgrünen Rasenhügel mit den drei Kreuzen, den ein Reiter, ein Knecht mit einer Lanze, eine Frau mit Kind und Hund recht fröhlich hinansteigen, strömt eine wahre Lenzesstimmung aus, die freilich zu dem schrecklichen Ereignis im Vordergrund nicht ganz zu passen scheint. Man denke dagegen an Grünewalds Passionslandschaften!

Den lieblichen, oval geformten Köpfen nach, die noch unberührt sind von dem mongolischen Typus der Spätzeit Cranachs, und nach dem aus züngelnden Flämmchen bestehenden Heiligenschein des Christus zu schließen, der nach Woermann (Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XI, S. 26) nach 1515 verschwindet, muß die Altartafel vor dieses Jahr gesetzt werden. Man wird gut daran tun, sie in die Nähe des Dresdener »Ecce homo« zu rücken (1515 entstanden), dem sie aber in der Zeichnung wie in der Färbung vorzuziehen ist. Es liegt auch kein Grund vor, eine Eigenhändigkeit zu bezweifeln; auf jeden Fall ist diese »Kreuztragung« auf dem Sonnenstein ein bemerkenswerter Beitrag zu Cranachs des Älteren Lebenswerk.

Dr. HERMANN HIEBER-Dresden.

PERSONALIEN

Die Kgl. **Akademie des Bauwesens** in Berlin hat dem Professor Dr. *Wilh. Dörpfeld* in Athen und dem Oberbaurat Dr. Ing. *Heinrich Gerber* in München die Goldene Medaille verliehen.

Wien. Der Maler **Albin Egger-Lienz** hat einen Ruf an die Hochschule für bildende Kunst in **Weimar** erhalten, dem er wahrscheinlich Folge leisten wird. Er war, wie wir jüngst berichteten, für eine Lehrkanzel an der Wiener Akademie vorgeschlagen gewesen. Der Künstler, ein Schüler Lindenschmitts in München, steht heute im zweiundvierzigsten Lebensjahre und ist durch seine großzügig und monumental aufgefaßten Historien- und Genrebilder aus Tirol bekannt geworden.

Professor **Raffael Schuster-Woldan** hat auf Einladung des preußischen Kultusministeriums in der Villa Falconieri in Rom Wohnung genommen, die alljährlich einem Künstler zu Studienzwecken zur Verfügung gestellt wird.

Neben Professor Hans Looschen hat auch Professor **Friedrich Klein-Chevalier,** der jetzt in Florenz lebende Berliner Maler, auf der jetzigen Jubiläumsausstellung Wien 1911 vom Erzherzog Karl Ludwig die **goldene Preismedaille** erhalten.

Als Nachfolger des verstorbenen Akademiepräsidenten Karl von Groszheim ist der Stadtbaurat von Charlottenburg **Heinrich Seeling** zum Mitglied des Senates der Berliner Akademie der Künste gewählt worden. Baurat Seeling gilt als einer der ersten Fachmänner für den Theaterbau. Neben den Arbeiten, die er im Auftrage der Stadt Charlottenburg ausgeführt hat, ist sein Hauptwerk das große Stadttheater in Nürnberg. Seeling gehört auch neben Littmann und Ihne zu den drei Architekten, die neuerdings in engerem Wettbewerb zur erneuten Einreichung von Entwürfen für das neue Berliner Opernhaus aufgefordert worden sind.

Auf eine fünfundzwanzigjährige erfolgreiche Wirksamkeit konnte am 1. März der Restaurator des Kupferstichkabinetts des Reichsmuseums in Amsterdam, **J. A. Boland,** zurücksehen. Er wurde am 19. Dezember 1838 in Geesteren geboren und bildete sich zum Kupferstecher und Radierer unter dem Professor der Amsterdamer Akademie *J. W. Kaiser*, mit diesem zusammen gab er 1865 das sehr verdienstliche Werk heraus: »*Curiosités du Musée d'Amsterdam. Fac-similé d'estampes de maîtres inconnus du 15e siècle*«; die Auswahl und der Text war von Kaiser, aber die Hauptarbeit, die 73 in der Größe der Originale mit zarter Nadel ausgeführten Stiche, von denen 69 nach dem Meister des Amsterdamer Kabinetts, von Boland. Dieselben sind von einer außerordentlich exakten und

sauberen Ausführung und kommen den Originalen sehr nahe; sie waren es, die lange Zeit hindurch, fast dreißig Jahre lang, allein die Kenntnis und den Genuß dieses großen deutschen Künstlers vermittelten. Sie sind dann durch die mechanischen Reproduktionen in der Ausgabe von Max Lehrs (1894) in den Hintergrund gedrängt worden. Von Boland sind ferner die ebenfalls vortrefflichen Faksimilestiche in dem *Peintre-graveur hollandais et flamand* von *van der Kellen* (Utrecht 1866). Außerdem arbeitete er hauptsächlich nach Meisterwerken der alten holländischen Schule; es gibt auch verschiedene Stiche nach eigener Erfindung von ihm. Im Jahre 1886 wurde er ans Kupferstichkabinett berufen, wo er sich um die Instandhaltung und Restaurierung der Stiche große Verdienste erwarb.

M. D. H.

DENKMALPFLEGE

Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz Salzburg 1911. Im vergangenen Jahre hat sich der Tag für Denkmalpflege bei seiner letzten Tagung in Danzig mit dem Bund Heimatschutz zusammengeschlossen, derart, das fortan alle zwei Jahre größere gemeinsame Tagungen stattfinden sollen. Auf Einladung der Stadt Salzburg und unter Vermittlung des österreichischen Kultusministeriums wird die erste derartige Tagung am 14. und 15. September d. J. dort stattfinden. Die Tagesordnung ist, sowohl was die Gegenstände der Verhandlung als auch was die Redner anbetrifft, auf das glücklichste zusammengestellt. Deutsche Redner sind Clemen-Bonn, Schultze-Naumburg, Dehio-Straßburg, Fuchs-Tübingen, Gurlitt-Dresden, Conwentz-Berlin, und Rehorst-Köln; von österreichischen Rednern sind gewonnen: Dvorak-Wien, Strzygowski-Wien, Neuwirth-Wien, Swoboda-Wien und Giannoni-Wien. In üblicher Weise geht der Tagung ein Begrüßungsabend Mittwoch den 13. September voraus. Es folgt Sonnabend den 16. September ein Ausflug nach Wien, mit Aufenthalt unterwegs in Melk zur Besichtigung des dortigen berühmten Benediktinerstiftes, von dort geht die Fahrt auf der Donau weiter. Für diejenigen Teilnehmer die in ihrer Zeit beschränkt sind, sollen am Sonnabend Ausflüge in die nähere Umgebung von Salzburg veranstaltet werden. Die Leitung der Tagung ruht in den Händen des Vorsitzenden der Tagung für Denkmalpflege Geh. Hofrats Prof. Dr. v. Oechelhäuser-Karlsruhe. Wie bisher bei den Tagen für Denkmalpflege, so ist auch bei dieser ersten gemeinsamen Tagung mit dem Bund Heimatschutz die Teilnahme an den Verhandlungen völlig frei. Es ist hierzu weder eine Einladung oder Aufforderung erforderlich, noch wird die Zugehörigkeit zu einem verwandten Vereine oder Verbande vorausgesetzt. Das ausführliche Programm mit der Tagesordnung der Sitzungen wird demnächst veröffentlicht.

DENKMÄLER

Karlsruhe (Baden). Unter außerordentlich zahlreicher Beteiligung und unter Anwesenheit Sr. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Baden wurde am 11. April auf dem Platze vor der Turnlehrerbildungsanstalt in der Bismarckstraße das *Denkmal für Alfred Maul*, eines weit über die Grenzen Deutschlands bekannten, am 12. Oktober 1907 verstorbenen Reformators des Turnwesens enthüllt. Der Entwurf des Denkmals stammt von dem Karlsruher Bildhauer *Prof. Moest*, der jahrelang neben Maul wohnend, um so eher geeignet schien, die Züge des Verblichenen in Erz festzuhalten. Auf einem dreiteiligen, ungefähr drei Meter hohen Sockel aus rötlich-gelbem Marmor erhebt sich die Büste Mauls. Die Vorderseite des Sockels zeigt die mit geschmacklosem Eichenlaub umrahmte schlichte Inschrift »Alfred Maul 1828 bis 1907«, während zu den beiden Seiten des Denkmals Hochreliefs die Tätigkeit Mauls versinnbildlichen: ein speerwerfender Jüngling und ein mit dem Schwingrohr bewehrtes Mädchen. Der Bronzeguß wurde in der Erzgießerei von Hans Klement-München ausgeführt. Die Kosten für die Errichtung des Denkmals betrugen 12000 Mark.

H. Th. B.

Der **Pappelplatz** im Norden **Berlins** wird eine künstlerische Parkanlage erhalten, für die der Bildhauer *Ernst Wenck* einen Schmuck geschaffen hat. Wenck hat ein Denkmal als Brunnen gebildet, um dem hier noch immer lebhaften Markttreiben auch das nötige Wasser zu sichern. Der Denkmalsidee legte er die Erinnerung an die alten Berliner Wochenmärkte zugrunde. Der Künstler bildete einen jugendlichen Mann, der am Boden kniend, sein Handgeld zählt. Das außerordentlich kompliziert gestaltete Motiv hat den Vorzug, nach allen Seiten immer neue Reize zu zeigen. Wenck arbeitet die Figur aufs großzügigste durch, soll sie doch etwa doppelte Lebensgröße erhalten. Muschelkalk ist als Material in Aussicht genommen. Berlin wird damit um eine Anlage reicher sein, die sich an künstlerischem Geschmack, an monumentaler Gestaltung würdig Fritz Klimschs Virchow-Denkmal an die Seite stellen kann.

AUSSTELLUNGEN

Leipziger Ausstellungen. Leipzig hatte wieder eine Anzahl von Ausstellungen, die Beachtung verdienten. Im Kunstverein waren *die Spanier*, ausgestellt, die von Heinemann in München stammen, einige kleine Bilder von Greco, die leider nicht geeignet sind, die Neugierde zu befriedigen, mit der man seit einiger Zeit dem entgegentritt, was von ihm nach Deutschland kommt. Dann einige Porträts von Goya, die ebenfalls ganz und gar nicht dazu angetan sind, einen Begriff von der Kunst dieses Mannes zu geben. Auch die modernen Spanier enttäuschen zumeist. Man konnte selbst in Leipzig schon bessere Bilder von *Anglada* sehen als die etwas phantastisch aufgeputzte, lebensgroß porträtierte Dame; am besten sind vielleicht noch die Bilder von *Castelucho*, recht flott, wenn auch nicht sehr persönlich gemalte Bildnisse und Komödiantenszenen, und die Landschaften von *Beruete*, die wirklich neue Eindrücke von der spanischen Landschaft vermitteln. — Von den kleineren Kollektionen sei noch die Ausstellung von *Walter Tiemann* hervorgehoben, dem bekannten Leipziger Graphiker, der seit neuestem auch in der Malerei recht viel Gutes geschaffen hat. Seine Landschaften aus Holland und Belgien sind Bilder, die man mit Vergnügen betrachtet, die modern gemalt sind und die man trotzdem gerne in sein Zimmer hängen würde, und die man auch einem »Nichtsachverständigen« vor Augen bringen kann, ohne sich Beschimpfungen aussetzen zu müssen. Sie sind luftig und hell in der Farbe, immer höchst einfach in Motiv und Aufbau, immer hübsch abgerundet und geschlossen, wie es sich für einen Künstler gebührt, der so viel mit graphischen Aufgaben zu tun hat. Bei einigen der in der Umgegend von Nieuport gemalten Landschaften tritt das besonders hervor, andere, wie der »Marktplatz von Nieuport« oder der »Strand von Nordwijk« wirken unmittelbarer und impressionistischer.

Der **Verband Deutscher Illustratoren** veranstaltet seine jährliche Ausstellung diesmal in **Berlin** und zwar in Verbindung mit der Großen Berliner Kunstausstellung im Landesausstellungsgebäude während der Zeit vom 29. April bis Ende September.

Nach Schluß der Ausstellung »Deutsche und Schweizer Kunst« in **Baden-Baden** folgt eine 14tägige Pause, damit dann am 30. Juli die sich anschließende »**Gesamt-**

ausstellung Münchener Kunst« eröffnet werden kann, deren Dauer bis auf Ende Oktober berechnet ist. Das verdienstvolle Bestreben der Baden-Badener ging dahin, ein möglichst umfangreiches, vollständiges und übersichtliches Bild von dem künstlerischen Leben und den verschiedenen Strömungen der süddeutschen Kunstmetropole in dem internationalen Kurorte wiederzugeben, weshalb auch an alle die bedeutenden Münchener Künstlerorganisationen Einladungen, die Ausstellung geschlossen zu beschicken, ergangen sind. Zugesagt haben danach auch die »Sezession«, »Bayern«, »Künstlergenossenschaft«, »Luitpoldgruppe« und der »Bund« als jüngste dieser Vereinigungen, hervorgegangen aus der Luitpoldgruppe, wobei zu bemerken ist, daß hier der »Bund« erstmalig geschlossen in der Öffentlichkeit sich zeigen wird. Nur die »Scholle« mußte die an sie ergangene Einladung absagen, da ihre Mitglieder während der betreffenden Zeit anderweitig schon sehr stark in Anspruch genommen sind. Dies ist freilich um so mehr zu bedauern, als mit der »Scholle« einer der allerwesentlichsten Züge in dem Gesamtbilde Münchener Kunst hier fehlen wird. Die Ausstellungsleitung hat, wie wir hörten, die jeweiligen eingeladenen Vereinigungen vertragsmäßig verpflichtet, die Ausstellung so reich als möglich und nur mit den *allerersten* künstlerischen Leistungen ihrer Mitglieder zu beschicken, so daß neben reichen Genüssen genug des Interessanten zu studieren sein wird und zwar auf allen Gebieten der drei Kunstgattungen Malerei, Graphik und Plastik. So sind wohl die besten Aussichten vorhanden, daß dies recht bedeutende Unternehmen, das, soweit bekannt, zum erstenmal die wichtigsten Münchener Künstlergruppen geschlossen auf einer Ausstellung *außerhalb* Münchens vereint, sich nach den angekündigten Darbietungen eines regen Besuches und durchschlagenden Erfolges an einem Sammelpunkt der internationalen Großen Welt erfreuen dürfte. *G. v. R.*

Leipzig. Der Vorstand und der Vereinsausschuß des Deutschen Buchgewerbevereins haben in einer am 7. April d. J. stattgefundenen Sitzung einstimmig beschlossen, daß der Deutsche Buchgewerbeverein als Unternehmer im Jahre 1914 in Leipzig eine **Internationale Ausstellung für Buchgewerbe** und **Graphik** veranstaltet. Für die Ausstellung, die aus Anlaß des 150jährigen Bestehens der Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig stattfindet, ist dasselbe Gelände beim Völkerschlachtdenkmal in Aussicht genommen, auf dem im Jahre 1913 die Internationale Baufachausstellung zur Ausführung kommt.

Weimar. Im Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe hatte der früher in Weimar, jetzt wieder in Paris wohnhafte Maler **Wilhelm Gallhof** eine, den Oberlichtsaal füllende Zusammenstellung seiner Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien zur Ansicht gebracht, die in vieler Hinsicht beachtenswert ist. Gallhof ist alles andere eher als weimarisch in seiner Behandlung der Motive und ihrer malerischen Werte. Er ist Pariser Weltmann. Als solcher prickelt's bei ihm in allen Nuancen von gutherziger Ironie und viel sinnlichem Froufrou. Was ihm aber, neben dieser Pariser Note (die in Aktstudien, Symbolen und einem verwirrenden Etwas von Spitzenhöschen und allerlei dessous mit frischem, rosigen Fleisch vermischt, zum Ausdruck gelangt) doch am meisten auszeichnet, ist eine heute recht seltene Begabung, die seltene Anlage, die erst Hodler unter den Heutigen wieder zu Ehren gebracht: al fresco zu malen! Frisch auf die weiße Wand — da muß man wissen, was man will. So hat Gallhof den Saal eines Volkshauses mit einem Fresko der Arbeit geschmückt, so sein früheres Haus in der Elisabethstraße. Beide Proben geben zu Hoffnungen Anlaß, die zu erfüllen dem Künstler, wofern ihm die nötige Strenge nicht verloren geht, wohl gelingen könnte. Im übrigen möchte ich unter seinen Ölbildern hervorheben, wie ihn die vordrängende malerische Experimentierlust treibt zu Bildern wie: »Montmartroise« (der reine Carolus Duran, in der satten, breiten, auf warmem Braun aufgebauten Farbengebung und Behandlung der Kleidstoffe), dann die »Torera« und die »Fechtlehrerin«, pikant und kapriziös; dagegen die vor dem Spiegel halbentkleidete Demimondaine, da ist alles in lichten Tönen von Rosa, Hellblau und Hellocker, verblüffend locker und irisierend (die »Jugend« brachte kürzlich eine gute Farbenwiedergabe dieses Bildes); die Tee-Ecke, ein Stilleben von feiner Anordnung in schwarz, rot, elfenbein und zitronengelb, wäre noch feiner, wenn der eine goldgelbe Tanzschuh nicht etwas im Ensemble störte. Die »Prinzessin von Judea« (nach Oscar Wildes »Salome«, Aktschluß) hat, bei starkem Anlauf in der Komposition, in der Durchbildung manches an Kraft eingebüßt. Sehr rassig sind einige flotte Kaltnadelradierungen, wie »Karpfen an der Angel« und die Dame, auf dem Braunen reitend, ist ganz ähnlich, nicht zu verkennen! *W. S.*

SAMMLUNGEN

Wien. Schenkungen an das kais. kunsthistorische Hofmuseum. Ein ungenannter Spender hat ein auf der Auktion Lanna um 72500 Mark erstandenes Relief in Kehlheimer Stein von *Hans Daucher*, Kaiser Max I., sowie ein anderes Relief desselben Künstlers, eine Susanna im Bade, dem Kunsthistorischen Museum zum Geschenke gemacht. Der Gemäldegalerie kamen aus dem Nachlasse Professor Herrmanns ein Porträt Herrmanns und eines seiner Frau von der Hand Amerlings geschenkweise zu.

Frankfurt a. M. Im Erdgeschoß des **Städelschen Instituts** wurden in den letzten Tagen drei neue Erwerbungen der **Städtischen Galerie** ausgestellt: Ein Porträt des Frankfurter Oberbürgermeisters Adickes von *Max Liebermann*, das Bildnis eines jungen Mädchens in blau-weiß-gestreiftem Kleide, im Profil im Garten sitzend von *Ferdinand Hodler*, ein Gemälde vom *Grafen Leopold v. Kalckreuth d. J.* Garten in der Dämmerung. Von diesen dürften die Bilder von Liebermann und Hodler besonders interessieren. Das Adickesporträt von 1910 zeigt den Berliner Meister auf seiner letzten Entwickelungsstufe, verwandt der Rembrandts, als er die Staalmeesters malte, das Mädchenbildnis von Hodler stammt aus den neunziger Jahren, in denen solch naturalistische Vorwürfe schon recht selten werden. Ferner wurden noch zwei bezeichnende Arbeiten von *Joh. Sperl*, — Leibls Garten — und *Wilhelm Kallmorgen* — Hamburger Hafen — erworben. Leider können sie noch nicht öffentlich gezeigt werden, da die der Städtischen Galerie im Städelschen Institut zur Verfügung stehenden Räume augenblicklich keinen Platz mehr zu bieten vermögen.

Die moderne Gemäldeabteilung der Städtischen Galerie macht ja schon längst den Eindruck eines Magazins, dessen ungünstige Lichtverhältnisse den längst geplanten Erweiterungsbau der Galerie dringend heischen. Hoffentlich wird dem Wunsche noch in diesem Jahre seine Erfüllung.

Für den Ausbau der Abteilung »Frankfurter Kunst« sind schließlich noch zwei charakteristische Arbeiten, von *Eduard v. Steinle* — Porträt eines Kindes — und eine Studie für das Bildnis einer jungen Dame von *Lunteschütz* angekauft.

+ **München.** Der bayr. Staat hat aus der Ausstellung der »Vereinigung Schweizer bildender Künstler in München« (Galerie Heinemann) eine Landschaft »Herbstmorgen bei Davos« von Prof. Wilh. Ludw. Lehmann erworben.

Wiesbaden. Der Frühlingsanfang hat dem Wiesbadener Kunstleben ein freudiges Ereignis gebracht: die **Neuordnung der städtischen Galerie.** Die Galerie steht seit langem unter der Fürsorge des *nassauischen Kunstvereins*, da die Stadt in ihrer bekannten Sorglosigkeit allem gegenüber, was nicht in den engsten Kreis der Kurinteressen fällt, bisher für Kunstzwecke nichts übrig hatte. Diesen unerfreulichen Zuständen dürfte mit der Erbauung eines neuen Museums wohl hoffentlich ein Ziel gesetzt werden. Doch bis dahin ist noch einige Zeit. Einstweilen hat der Kunstverein eine Renovierung der nachgerade unmöglich gewordenen alten Räume durchgesetzt und eine Neuordnung der Bestände vorgenommen. So weit der Platz es gestattet, ist eine beiläufige Reihung nach Zeit und Schulen versucht worden. Die Primitiven und die Niederländer des 17. Jahrhunderts erhielten je ein Kabinett, ein Saal wurde den Wiesbadenern Knaus, Kögler, Weinberger freilich mit Heranziehung von Gästen (Lier, Gebhardt) ausgespart; zwei Säle der modernen Kunst, unter der sich in den letzten Jahren ganz vortreffliche Stücke u. a. von Thoma, Burnitz, Kalckreuth, Zwintscher, Schönleber, Liesegang, Janssen, Völcker angesammelt haben, eingeräumt. Einen eigenen Ausstellungsraum für sich gewann der Kunstverein, der sich bisher in den Galerieräumen herumdrücken mußte.

Als Hilfslokal dient gleichzeitig das seinerzeit als Kurhausprovisorium fungierende Paulinenschlößchen. In ihm breiten sich in beängstigender Fülle die zahlreichen Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts aus. Hier mußte vorläufig auch die Ingreskopie der Folignomadonna, mußte der große Mazzuola, mußte von neueren Künstlern Riefstahl, Rodde und die über 100 Nummern umfassende Schenkung Dr. *H. Heintzmann †*, die wundervolle Stücke von Doucette, Dücker, Munthe, Oeder, Hoguet, Szerner, Mesdag und vielen anderen umfaßt, untergebracht werden. Das alles sind natürlich Übergangszustände; aber sie lenken — und das ist zurzeit wichtig — das Interesse auf die Galerie. Man fängt jetzt wenigstens an, Übersicht über das Vorhandene zu bekommen. Mit Freude gewahrt man, daß die westdeutsche moderne Kunst von Karlsruhe bis Düsseldorf in den Ankäufen der letzten Jahre verständnisvoll berücksichtigt wurde. Möchte es gelingen — in dem reichen Wiesbaden muß das möglich werden! — auch die bodenständige alte Kunst in der Galerie, die bereits ein paar gute rheinische Primitive besitzt, weiter zu kultivieren. Wiesbaden müßte sich hierin unbedingt dem Prinzip der Frankfurter, Darmstädter und Mainzer Museen anschließen. Für größere Ausstellungen muß man sich vorläufig noch mit dem Rathaussaal behelfen. Im März erschien eine große Gruppe *Münchener*, Willroider †, Thor, Firle, Strützel, Kreling u. a.; im April *Stuttgarter*, vorwiegend Haug- und Hölzelschule. Als kräftigste Individualitäten treten Caspar, Stammbach, Molfenter, Wulff und Valeria May-Hülsmann in den Vordergrund, ergänzt durch Robert Weise, die schon oft gewürdigten Kalckreuthschüler Faure und Eckener und den in der Phalanx der Jugend schreitenden Senior der Stuttgarter Künstlerschaft Friedrich Keller. *M. E.*

Prof. **Gari Melchers (Weimar)**, der bekannte amerikanische Genremaler, stellte kürzlich in der Montrose Gallery in New York eine Anzahl seiner Schilderungen aus dem holländischen Bauernleben aus. Das Metropolitan Museum erwarb aus diesem Anlaß seine »Madonna« (holländische Bäuerin ihr Kind stillend).

INSTITUTE

Athen. *Kaiserlich Deutsches Archäologisches Institut.* In einer Sitzung am 8. März wurde eine Anzahl von Mitteilungen gemacht, die für die Geschichte der mykenischen Kunst wichtig sind. Herr Dr. *Kurt Müller* berichtete über die Ausgrabungen in *Tiryns* im Frühling und Herbst des Jahres 1910. Die Arbeiten haben neues Licht in die Baugeschichte der Burg gebracht. Man kann jetzt sagen, daß auch der jüngere Palast, der in die mykenische Spätzeit gehört, mehrere Bauperioden aufzuweisen hat. Die Fundumstände sind derart, daß man aus ihnen gewisse termini für die Datierung der einzelnen Schichten entnehmen kann, und wenn man auf Grund derselben z. B. die Entwicklung und die Chronologie des dritten mykenischen Vasenstils studiert haben wird, kann man diese Epoche, die man bisher als ein ausgedehntes ungegliedertes Ganzes ansah, genauer umschreiben und in den einzelnen Stufen charakterisieren. — Von Einzelresultaten seien erwähnt die Durchforschung der Zimmer, die um das Badezimmer herumliegen, sowie einiger Teile im Westen des Hofes, die Auffindung einer in die jüngere Umfassungsmauer verbauten alten Fassade, ferner die Feststellung von Hof, Altar und Herd im Megaron. Die Untersuchung des Mauerwerks ergab, daß man es vielfach mit Fachwerk zu tun hat. Über die ursprüngliche Stelle des bekannten Alabasterfrieses im großen Megaron, der jetzt am Fußboden liegt, ist man ins Klare gekommen, er befand sich nicht, wie manche auf Grund einer Beschreibung bei Homer (Palast des Alkinoos) annahmen, dicht unter der Decke, oben an der Wand, sondern war ein Schmuck des Wandsockels, vielleicht in Augenhöhe.

Außer diesen Ergebnissen der Aufräumungsarbeiten aber stand den Ausgrabenden noch eine große Überraschung bevor: der Fund einer beträchtlichen Anzahl von Freskenfragmenten, die teils in den Ecken des Grabens an der großen Treppe zur Unterstadt lagen, teils im Schutt des Megaron. Diese Fragmente wurden zusammengesetzt, soweit es möglich war, und sie geben nun eine Reihe von höchst interessanten Wandgemälden, die um so wichtiger sind, als mykenische Wandmalereien auf dem Festlande äußerst selten sind.

Herr *Dr. Rodenwald* erläuterte in einem Vortrage an der Hand von Lichtbildern diese Fresken. Nach den Fundumständen und nach dem Stil der Malereien unterschied er zwei Gruppen, die dem älteren Palaste angehörende kleinere und die aus dem jüngeren stammende umfangreichere. Von den Fragmenten der älteren Zeit ließen sich zusammensetzen zwei Oberkörper von friesartig hintereinander aufgereihten Mädchengestalten, die Figur eines Wagenlenkers und eine von einem Manne getriebene Rinderherde. — Unter den Gemälden aus dem jüngeren, also in den dritten mykenischen Stil gehörenden Palast überwiegen, soweit man sehen kann, die Darstellungen von Jagden. Man hat Fragmente von sechs verschiedenen solchen Szenen, wo Tiere, zum Beispiel Eber von Hunden gejagt werden. Die Kompositionen wiederholen sich in fast typischer Anordnung in der Weise wie auf den berühmten Goldringen aus dem dritten Schachtgrabe in Mykenae. Bei einer Eberjagd finden auch Fangnetze Verwendung — so wie auf den Reliefs der Stierjagd an den Goldbecher aus Vaphio. — Getrennt von der Hauptdarstellung sah man einige Genrebilder aus dem Jagdleben, einen Mann mit zwei gekoppelten Hunden und zwei Frauen mit Speeren auf einem Wagen, nicht als Zuschauerinnen sondern als Teilnehmerinnen an der Jagd zu denken. Ferner ist ein Fries von Hirschen erhalten. — Außer diesen kleinen, etwa 20 cm hohen Malereien fand man auch Fragmente größerer Wandgemälde — eine Gefäßträgerin in der Art der Tänzerin aus Knossos, aber mit einer Haartracht, die in Kreta unbekannt ist, dagegen auf mykenischen Goldringen ihre Parallelen hat — was aber nicht hindert, daß das Ganze im Stil doch stark an den berühmten cup-bearer-Typus aus Knossos erinnert.

Was die kunstgeschichtliche Seite der Frage angeht, so kam der Vortragende hier zu dem Schluß, daß der Stil der Wandmalereien mit der fortschreitenden Entwicklung immer schwächer wird. In dieser Spätzeit ist die monumentale Größe etwas verloren gegangen, der dekorative Geschmack wird allmählich immer bunter und überladener (schmückte man in dieser jüngeren Epoche doch sogar Fußböden mit Freskomalereien).

Dadurch, daß man in Tiryns eine annähernd feste Chronologie gewonnen hat, kann man nun auch die übrigen festländischen Malereien gruppieren. Den jüngeren Arbeiten aus Tiryns gliedern sich die Reste aus Orchomenos an. Dagegen gehört alles aus Mykenae und aus dem Kadmoshause in Theben mit den Malereien des älteren Palastes zusammen. In dieser älteren Periode gab es eine einheitliche Kultur in Mykenae, Tiryns und Theben: In der Kunst entspricht dies dem kretischen Stil der Blütezeit.

Herr *Staïs*, Direktor des athenischen Nationalmuseums, behandelte eine kretisch-mykenische Import- und Exportfrage. Er sprach die Ansicht aus, daß einige der berühmten mykenischen Goldringe aus den Schachtgräbern nicht rein festländische Kunst darstellten, sondern abgeleitet seien von dem Stil kretischer Elfenbeinreliefs, von denen u. a. auch das Nationalmuseum in Athen einige besitzt. Besonders an dem berühmten Goldring mit der vor einer Doppelaxt sitzenden Gottheit, mit den verehrenden Frauen und mit den Bildern von Sonne und Mond, erläuterte er diese These. Die Elfenbeinreliefs, die in Mykenae gefunden wurden, seien kretische Importware und seien von den mykenischen Lokalkünstlern als Vorbilder für ihre Glyptik benutzt worden. Umgekehrt seien die kretischen Ringe vom Festlande wohl nach der Minosinsel exportiert. — Es ist übrigens eine bekannte Tatsache, daß die Goldringe ihrerseits wieder die Vorbilder abgegeben haben für eine Anzahl anderer mykenischer Arbeiter, für die Reliefs auf den steinernen Grabstelen, die deutlich das Zeichen unselbständiger Nachahmung auf der Stirn tragen. Angesichts der Beliebtheit und der Vortrefflichkeit der auf den Goldringen dargestellten Szenen bleibt noch zu fragen, welchem Kunstzweige hier die Priorität der Erfindung und Typenbildung zukommt. *Emil Waldmann.*

VEREINE

Eine Organisation, die alle **offiziellen Stellen des Kunstgewerbes** zu einer **internationalen Vereinigung** zusammenfassen will, soll auf Anregung des Sektionschefs Geh. Rat Dr. Exner ins Leben treten. Der Vereinigung sind bisher die Verwaltung des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, des Deutschen Museums in München, des South Kensington-Museums in London, des Conservatoire des Arts et Metiers in Paris, ferner die provisorische Direktion des in der Gründung begriffenen Technischen Museums in Wien beigetreten. Die internationale Vereinigung nimmt sich den internationalen Schutz des Kunstgewerbes, die gegenseitige Unterstützung bei schwierigen Projekten, die Erleichterungen internationaler Grenzschwierigkeiten zum Ziele.

FORSCHUNGEN

Martin Schongauers Lehrer. In der Schongauerliteratur scheint mir bis jetzt eine Stelle, die von Christ, Murr, Heinecke, Papillon und Schnaase bereits in Diskussion gezogen wurde — nicht genügend beachtet worden zu sein, auf die ich hier nochmals nachdrücklich hinweisen möchte, da sie doch vielleicht Anlaß gibt, bei der jetzt emsiger betriebenen Archivforschung auf den genannten Namen eines Lehrers Schongauers das Augenmerk zu richten. In der Vorrede, die der Straßburger Bürger und Verleger *Bernhard Jobin* zu dem 1573 in Straßburg erschienenen Werke des *Onuphrius Panvinius* (Accuratae effigies pontificum maximorum, numero XXVIII: ab anno Christi MCCCLXXVIII ad aetatem usque nostram praesidentium ... Eygenwissenliche und wolgedenkwürdige Contrafaytungen oder Antlitzgestaltungen der Röm. Bäbst ... durch verdolmetschung J. Fischaert G. M. Teutsch, beschrieben), wird bekanntlich Vasari von einem etwas deutsch-chauvinistischen Standpunkt aus kritisch beleuchtet. Dabei kommt der Verfasser Jobin auch auf Vasaris Legende von der Erfindung des Kupferstiches zu sprechen und schreibt: »Also hat auch unser vorgehandelter Georgius Vasaris, von unzeitiger lieb seines Vaterlands eingenommen, nicht schew getragen, das Kupfferstechen einem Florentiner Maso Finiguerra (o um das 1470 jahr gelebet) zuzumessen, so doch mehr dann gewiß, daß ein Hochteutscher Martin Schön genannt, nach dem er zu dem steichen durch seine zween Lehrmeister, deren einer *Luprecht Rüst* geheißen, umb das 1430 jar ist angewiesen gewesen, solche Kunst erstlich hab in ein Übung, ruff und gang gericht.« Auch sonst ist der Name dieses Kupferstechers überliefert, z. B. von Quadt von Kinkelbach (1609). Wer ist dieser Kupferstecher Luprecht Rüst, den ein Straßburger Bürger, der in Kunstdingen wohl Bescheid wußte (wie seine Erwähnung Grünewalds, Baldungs, Weiditz, Ambergers usw. beweist), mit so großer Bestimmtheit als einen Lehrer Schongauers bezeichnet? *W. F. St.*

Die Gemälde des Hausbuchmeisters, die ihm heute von der Forschung zugeschrieben werden, sind bereits 1884 zum großen Teil an einer allerdings etwas versteckten Stelle als zusammengehörig empfunden und aufgeführt worden. L. Scheibler hat im Repertorium für Kunstwissenschaft VII, p. 49, Anm. 15 eine Reihe von Schulbildern Schongauers zusammengestellt, von denen sich sieben Nummern als Gemälde des Hausbuchmeisters ergeben haben: Darmstadt (175): Kreuzigung; Oldenburg (236): Madonna und Anna thronend; Mainz (299—307): Marienleben; Sigmaringen (18): Auferstehung; Frankfurt: Christus vor Kaiphas und Ausstellung (1882 in Frankfurt; jetzt beim Weihbischof in Freiburg); Aachen (Dr. Deberg): Beweinung Christi (jetzt in Dresden). *W. F. St.*

VERMISCHTES

Professor **August Gaul** hat im Auftrage der preußischen Regierung ein umfangreiches Werk vollendet: einen **Monumentalbrunnen für Königsberg.** Zwei große Wisente, die noch dazu überlebensgroße Formen erhalten, stoßen eben in mächtigem Anprall gegeneinander. Gaul hat in der großzügigen Bildung der ungeheuren Tiere, der Charakteristik ihres plumpen Angriffs eine seiner hervorragendsten Arbeiten geschaffen. Die beiden Wisente sind im großen Modell bereits vollendet und werden zurzeit gegossen. Ihre Aufstellung in Königsberg ist noch für diesen Sommer in Aussicht genommen.

Zum **Neubau** des **Dresdener Schauspielhauses.** Infolge eines Übereinkommens zwischen den beteiligten Architekten ist Prof. Martin Dülfer, der als Gewinner des ersten Wettbewerbspreises zur Mitarbeit am Bau des neuen Dresdener Schauspielhauses berufen war, von seiner Tätigkeit zurückgetreten. Die Dresdener Architekten Lossow und Kühne führen nunmehr den monumentalen Bau selbständig aus.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 25. 5. Mai 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

BERLINER SEZESSION 1911

Von Max Osborn

Es zeigt sich nun doch, daß Liebermann recht hatte: Die Sezession ist tatsächlich in sich so weit gefestigt, daß sie auch die gefährlichen Krisen des letzten Jahres mit guter Gesundheit überstanden hat. Und es zeigt sich auch, daß die Veränderungen im Vorstand nicht etwa einen Wandel in der künstlerischen Haltung der Körperschaft bedeuteten. Was an dieser Stelle immer betont wurde, bestätigt sich: alle Zwistigkeiten, welche tobten und die ganze Vereinigung zu sprengen drohten, waren nichts als persönliche Katzbalgereien, hervorgerufen durch die nicht sympathischen, aber auch nicht ungewöhnlichen menschlichen Eigenschaften des Undanks, des Ehrgeizes, der Rücksichtslosigkeit, der Agitierlust und der Rechthaberei, die auf die beiden streitenden Parteien anmutig verteilt waren. Es sah wohl manchmal so aus, als steckten hinter diesen persönlichen Differenzen auch sachliche, programmatische, als kämpfe hier eine von Tatenlust bis zum Bersten gefüllte Jugend, die sich unterdrückt fühlte, um Licht und Luft und Bewegungsfreiheit. Aber das war eine Augentäuschung; was sich zur Evidenz daraus ergibt, daß die jetzige erste Ausstellung nach dem Lärm in keinem Eckchen eine andere Physiognomie aufweist als ihre Vorgängerinnen. Keine Rede davon, daß sich nun etwa früher vernachlässigte, vergewaltigte, an die Wand gedrückte Talente, lästiger Vormundschaft endlich befreit, präsentierten, daß die sogenannten »Jungen« der Kunstschau einen kühneren, waghalsigeren, frischeren Charakter verliehen. An Keckheiten und Experimenten hat es wahrhaftig auch unter der Herrschaft der »Alten« nicht gefehlt, und man sieht davon jetzt nicht mehr als sonst. Auch der noch gärende, tastende Nachwuchs ist nicht mit größerer Liberalität zugelassen als unter der Regierung Maximilians I., genannt Liebermann, der nun ganz offiziell als »Ehrenpräsident« geführt wird. Alles ist, wie's immer war. Dies aber heißt zugleich: die Ausstellung ist, wie stets, eine außerordentliche, an interessanten Einzeldingen überreiche, von Leben und Bewegung immer noch strotzende Veranstaltung. Immer noch ein erquickender Beweis für die Fülle von Kraft, Begabung, redlicher Arbeit und verlangender Kunstsehnsucht, die im Sezessionskreise blüht. Ich für mein Teil halte es auch nur für einen Vorteil, daß man die allzu turbulenten Ultras, die sich als »Neue Sezession« aufgetan haben, abgestoßen hat und die radikalen Bekenntnisse der Hypermodernen sorgsam siebt; daß man also in der Hauptsache auf Qualität achtet und von noch unreifer Genialität nur im Ausnahmefalle Proben zuläßt.

Mit dieser berechtigten Vorsicht verband der neue Vorstand sehr gut eine besondere Reverenz gegen die Entthronten, besser: die freiwillig vom Thron Gestiegenen. *Liebermann* behielt seine »Ehrenwand« an der Stelle, wo man sie seit Jahren zu finden gewohnt ist. Er zeigt dort drei neue Werke: das glänzende, lebensprühende Selbstporträt aus der Hamburger Kunsthalle, ein jüngst entstandenes Bildnis des Baumeisters Fr. Kuhnt aus dem Museum von Halle — frappierend durch die Behandlung der frischrosigen Gesichtsfarbe und des blond-weißen Haares —, sowie die interessante Fassung einer Bibelszene vom barmherzigen Samariter. Liebermann hat den Vorgang in ein märkisches Waldrevier verlegt, zur Herbstzeit, wenn die Stämme schon kahl und grau, der Boden braun, die Luft unfreundlich, der Himmel blaß und farblos ist, und er hält auch die Gewandung der Personen in moderner Andeutung, überträgt also die Erzählung, fast in Uhdes Art, aus dem Legendären ins Einfach-Menschliche. Die ernste Stimmung der berlinischen Landschaft, der Liebermann durch sein neues Sommerhaus am Wannsee wieder nahe gerückt ist, gibt dem Ganzen Ton und Stempel; die verschiedenartig, doch gemessen bewegten Gestalten stehen im Kontrast zu der kerzengeraden Unnahbarkeit der märkischen Kiefern. Das Bild steht den dekorativen Panneaux der vier Jahreszeiten nahe, die der Künstler vor längerer Zeit gemalt hat, und es hat selbst, trotz dem kleineren Format, in der spröden Sparsamkeit des kompositionellen Aufbaus etwas Dekoratives, fast als wäre es die Vorarbeit zu einem größeren Werke, in dem dann die einzelnen Motive stärker zum Ausdruck und zur gegenseitigen Steigerung der Wirkung gebracht werden sollten. Aber das gerade fesselt: daß der Vierundsechzigjährige sich wiederum mit einem Problem trägt, das einigermaßen abseits von seiner Bahn liegt, daß er sich in einer vielfach ganz neuen Form einer gleichsam epischen Aufgabe zuwendet, »episch« nicht nur dem Inhalt, sondern auch dem malerischen Vortrag nach. Dann wurde *Slevogt* geehrt. Ihm hat man gleich einen ganzen Saal eingeräumt, und dieser Raum wurde zum Hauptpunkt (deutsch: »Clou«) der ganzen

Ausstellung. Es ist eine Kollektion von sechsundzwanzig neuen Werken — und ebensoviel Meisterstücken! Slevogt hat einen Riesensprung gemacht, nicht nur weit über die Arbeiten der letzten Jahre, sondern weit auch über das Beste und Glänzendste hinaus, was er bisher geschaffen. Auf diese Sechsundzwanzig dürfen wir stolz sein, und es wird die Frage gestattet sein, wer sonst noch, nicht nur in Deutschland, heute imstande ist, ein solches Viertelhundert großer Würfe zu präsentieren. Es ist eine neue Jugend über den Künstler gekommen, ein malerischer Furor von der Unbefangenheit der zwanziger Jahre hat den reifen Könner erfaßt, der dabei nichts von seiner Dezennien alten Erfahrung preisgibt. Deutlich verfolgt man — und das ist ein hoher Genuß —, wie sich das spezifisch Slevogtsche, das fließende Licht, die impressionistische Verve, die breite, man könnte sagen: streifige Pinselführung, die auf Anhieb sitzende, ganz in Farbe aufgelöste Zeichnung, die kapriziös-geistreiche Behandlung der Details bei stählernem Rückgrat der blitzartig erfaßten Hauptpartie, — wie sich das alles konzentriert und gefestigt und dabei das gleichsam Zufällig-Launische (nicht das Bewußt-Launische) abgestreift hat, das seinen jüngsten Werken gelegentlich anhaftete. Da sind Porträts, denen sich nur ganz wenige andere Bildnisse unserer Epoche an die Seite stellen lassen. Ein Herr im Pelz, ein anderer sitzend im Jagdkostüm, ein junger Leutnant, der alte Prinzregent Luitpold, zwei junge Damen, ein Kommerzienrat, alles wie aus der Pistole geschossen, und doch Resultate abgeklärter Malerweisheit. Gestalten, greifbar körperlich in wehende, strömende Luft gesetzt, in der Erscheinung im Nu zugleich ihr ganzes Innenleben verratend. Alles, was die durch das Licht farbig schimmernde Oberfläche der Natur hergibt, an der Wurzel gepackt und sofort auf eine nuancenreiche, und doch im Grunde einfache Formel gebracht. Dazu eine Serie von Studien aus der Umgebung des Prinzregenten, der Slevogts Kunst selbst ein oft bewährtes Verständnis entgegenbringt. Wie der alte Herr am See die Enten füttert. Wie er auf der Terrasse von Nymphenburg zwanglos mit den Vertrauten soupiert. Wie er beim Feste, beim Gottesdienst, bei der Tafel mit den Georgi-Rittern repräsentiert. Wie seine Hatschiere auf der Wache sitzen. Ohne Ausnahme sind das Szenerien von einer impressionistischen Kraft und Eindringlichkeit, von einer Schärfe der Beobachtung und einer Saftigkeit der Farbe, daß sie bei aller Flüchtigkeit der Entstehung die letzte Ergiebigkeit des Bildvorwurfs ausschöpfen. Noch in ein paar anderen Proben bestätigt es sich: daß die künstlerische Ausdrucksform der Skizze fast von keinem so genial gehandhabt wird wie von Slevogt. Und das Schönste bei diesem Saal ist, daß man fühlt, wie von seinen prachtvollen Stücken aus noch ein neuer Weg sichtbar wird, der noch weiter aufwärts führen muß. Wir grüßen den Meister! . . .

Den dritten Platz auf der Ausstellung nimmt *Corinth*, der jetzige Präsident, ein. Auch er schneidet glänzend ab. Zwei Bildnisse unseres vorzüglichen Berliner Historikers Eduard Meyer (sie gehören der Hamburger Kunsthalle) — einmal am Arbeitstisch, das andere Mal in der Dekanatstracht — haben nicht Slevogts blitzende und feurige Schlankheit der Malerei, sie sind dicker, schwerer im Ton, auch unluftiger, aber dafür von einer massiven Robustheit der Malerei, die absolut überzeugt, und von großer, doch gebändigter Treffsicherheit im Charakterisieren. Der Akt eines festen, feisten Weibes in schwieriger Rekelstellung zeigt Corinth neuerdings als souveränen Beherrscher solcher Themata. Am freiesten und packendsten aber ist er in einem großen Stilleben von Wild und Gemüsen mit einer gesundheitstrotzenden, lachenden jungen Frau, deren entblößter Oberkörper zwischen den Pflanzen, Geflügelfedern und Tierstücken sein gleißendes Fleisch schimmern läßt. Hier ist auch das Schwere und Dicke verschwunden und die Reste des Akademischen, die Corinth sonst oft verrät. Alles ist farbig froh durchleuchtet.

Die jüngere Sezessionistengeneration war selten so gut vertreten. Eine Überraschung ist *Martin Brandenburgs* Kreuzigungsszene: der ekstatische, von plötzlicher Himmelsglorie überstrahlte Kruzifixus (dessen Körper selbst der schwächste Punkt des Werkes ist) und rings um ihn die in Wut, Grausamkeit, Hingebung, Entsetzen, Erleuchtung, fanatischer Leidenschaft rasende Menge. Brandenburgs krauses Liniengeschlinge, das sich sonst so oft in seinen eignen Kreisen und Gallertbewegungen verliert, ist hier mit einem Male gleichsam ausgewickelt und nimmt einen Duktus an, der von fern fast an Daumier erinnert, von dem ohne Frage die Anregung kam. Das Bild hat etwas Hinreißendes. Man empfindet es beglückt, wie hier einem Künstler, der jahrelang an dem Ausdruck seiner Phantasien gekaut hat, die Schuppen von den Augen gefallen sind. Daneben zeigt ein weiblicher Akt Brandenburgs, wie er sich zu gleicher Zeit müht, die Wahrheit der Natur und das goldne Handwerk, diesen großen Kontrolleur der Phantasten, nicht zu verlieren. *Max Beckmann* hat von Geburt mehr mitbekommen als Brandenburg, und er könnte ihn weit überholen. Aber er ist vorläufig noch mit beiden Kinnbacken am Kauen. Auch die »Kreuztragung«, die er jetzt vorstellt, und der malerisches Genietum aus allen Winkeln glüht, geht noch nicht zusammen. Eine Gesellschaftsszene mit fünf modernen Menschen ist eine weitere ungewöhnliche Talentprobe, und die Komposition der Gruppe, die nichts Geringes ist, läßt in ihrer spröden Eckigkeit eine feste Faust erkennen. Nur sieht man noch zu viel Schweißspuren, Spuren der Anstrengung, um diese harte Nuß zu knacken. Einen tüchtigen Schritt aufwärts kam wieder *Theo von Brockhusen*, der von der van Gogh-Ecke her seine Landschaftsausschnitte faßt, aber nun zu einem eignen, etwas kantigen, aber selbstbewußten Stil vordringt. *Charlotte Berend*, Corinths Gattin, bringt das famose Bild eines Malers. *Robert Breyer* elegante, doch nie glatte Stilleben, höchst angenehme Wandstücke. *Georg Brandes* (ein neuer Mann mit einem großen Namen) ein derb angefaßtes Herrenporträt, das man als Versprechung gern annehmen wird. *Walter Bondy*, der aus Paris jetzt nach Berlin

übersiedelt, einen feinen Frauenakt. *Lyonel Feininger,* der Karikaturist, überrascht mit zwei Ölbildern ebenso wie im Winter mit seinen jüngsten Grotesken. *Philipp Franck* ist seinen jährlich gewohnten Schritt weiter vorgerückt; seine »badenden Jungen« in einem märkischen Gewässer beweisen es. *Dora Hitz* gibt eine italienische Erinnerung von zarter Farbigkeit. *Kardorff* ein angenehmes Bild seiner hübschen jungen Frau. Neue Namen wieder sind *Peter Koch,* der eine in frischem Grün leuchtende Landschaft aus der Rheinpfalz, *Bernhard Hasler,* der ein leicht hingesetztes Porträt eines jungen Mädchens in blauem Kleide ausstellt. *Linde-Walther* hat ein ganz reizendes Bildnis des Malers Heine Rath bei der Arbeit, *Sabine Lepsius* ein Kinder-Doppelbild geschickt. *Leo Michelson* versucht es, absichtlich brutal und derb, mit einer Leda-Empfängnis, gegen die Correggio zaghaft ist. *Ernst Oppler* und *Josef Oppenheimer* bewähren sich als geschmackvolle Porträtisten. *Felix Mesack,* wieder ein homo novus, *Max Naumann, Fritz Rhein, Berta Schütz* erregen Aufmerksamkeit. *E. R. Weiß* hat eine kleine Kollektion, voran das bezaubernde Bildchen eines schlafenden Mädchens von altfranzösischer süßer Sinnlichkeit. *Ulrich Hübner* tritt mit neuen Lübecker und Hamburger Bildern diesmal etwas zurück. *Kurt Tuch* kommt hofmannisch, mit einem großen dekorativen Werk. *Walser* wollte den Kurfürstendamm malen, aber dies Neuberlinische ist nicht so leicht zu fassen. Prachtvoll ist als Landschafter wieder *Woldemar Rösler,* einer der wenigen, denen ohne Frage eine große Zukunft lacht. Damit erschöpft sichs nicht; aber ich schließe den Berliner Rundblick. Es ist eine ungewöhnliche Freude, so viel erwachendes Leben zu grüßen.

Dies einheimische Element der Ausstellung dominiert. Aber es sind auch interessante Gäste gekommen. *Uhdes* Andenken feierte man durch eine kleine Kollektion, die meist Werke aus früher Zeit enthält: die beiden kleinen »Geschwister« von 1883, das feine Pastellbildchen Liebermanns, das Dr. Elias gehört, das große Gemälde eines Mädchens im Hausgarten aus dem Königsberger Museum und eine Familiengruppe am Fenster eines Zimmers, alles Stücke ersten Ranges. Auch eine große »Modellpause« ist da. *Thoma, Trübner* sind vertreten. Auch *Habermann* und unser lieber *A. A. Oberländer;* aber beide nicht sehr vorteilhaft. Dagegen sieht man von *Th. Th. Heine* eine wunderhübsche Serie delikater Bildchen. Auch hier wieder seien einige Unbekanntere notiert: *Alexander Herbig* und *Paul Wilhelm* (Dresden) und *Walter Klemm* (Dachau), der vom Holzschnitt herkommt und auch in der Malerei noch etwas nach graphischen Effekten sucht, aber ein eigenes Talent ankündigt.

Schließlich das Ausland. Man sieht ein ergreifendes, großartiges Selbstbildnis des alten *Israëls.* Eine farbenleuchtende Porträtgruppe von *van Rysselberghe* (Baronin v. Bodenhausen mit ihren Kindern), eine ungemein geschickt gelöste Komposition. Dann eine wundervolle *Hodler*-Serie, darunter drei über die Maßen schöne einzelne Frauenköpfe. Auch ein paar weniger interessierende Arbeiten von *Werenskiöld.* Frankreich aber darf natürlich nicht fehlen. Es kommt klassisch und hochmodern. Das Klassische ist durch drei *Daumiers* aus Berliner Privatbesitz repräsentiert, die zum Großartigsten gehören, was er malerisch geschaffen hat. Unvergeßlich vor allem »Die Last«: eine Proletarierfrau, die, ein Kind zur Seite, einen schwerbeladenen Korb am Arme keuchend vorwärtsschleppt. Das »Hochmoderne« aber ist ein Saal der »*Expressionisten*«, wie sich diese Gruppe von Herbstsalonleuten nennt, um ihr Abrücken vom älteren Impressionismus äußerlich zu markieren. Der Raum erregt in Berlin Unwillen und Gelächter — ich gestehe, daß ich nicht begreifen kann, warum. Es ist eine Schar von jüngeren Leuten, die auf den Schultern von Cézanne und Gauguin zu originellen Lösungen zu kommen suchen. Einige ein bißchen exzentrisch. Einige etwas verdreht. Wie das die Freude an neuen Entdeckungen oder Entdeckungsreisen so mit sich bringt. Einige aber mit außerordentlicher Begabung. Was an den raffiniert geschmackvollen, aus vibrierendem Farbengefühl heraus entstandenen Bildern von *Le Beau* (der noch ein bißchen wirr ist), von *André Derain,* von *Henri Doucet,* von *Henri Manguin* namentlich, *Albert Marguet* und *Jean Puy,* auch von *Maurice de Vlaminck* zur Entrüstung Anlaß gibt, ist mir völlig unerfindlich. Ich kann hier nur eine Fülle von feinen neuen Dingen und Anregungen sehen, von malerischen Stimmungen, die mich bereichern und fesseln. *Diese* Jugend laß ich mir gefallen, die nicht, wie die unsere, roh und brutal darauf losstürmt, sondern mit wirklicher Schulung und gebildetem Empfinden ausgerüstet die Grenzen der modernen Kunst zu erweitern trachtet und zum Teil wirklich auch zu erweitern beginnt. Diese Gruppe der Pariser mit dem gewiß preziösen Namen gibt der Ausstellung einen Zug, den ich nun und nimmer an ihr entbehren möchte. Sie betont noch einmal das zähe Ausgreifen und Zukunftwollen unserer Berliner Avantgarde.

Über die Plastik sei noch ein kurzer Bericht nachgesandt.

NEUES AUS VENEDIG

Unsere Galerie der Akademie soll zu keiner Ruhe kommen! Denn kaum war die Sammlung wieder einigermaßen geordnet und drei neue Räume eröffnet, so zeigte sich, daß in dem Raume, welchen der »Erste Tempelgang der Maria« von Tizian schmückt, die geschnitzte Renaissancedecke schleunigst eine Reparatur nötig hatte, wenn sie nicht herunterfallen sollte. — Man war genötigt, Tizians Gemälde, welches die Dekoration der einen Wand bildet, herabzunehmen und sah mit großem Schrecken, daß sich in der letzten Zeit in dieser Wand breite Risse und Spalten gebildet hatten; gleicherweise unter den andern Gemälden, welche, wie im Dogenpalast, das Ruinenhafte der Wände maskierten. — Nun mußte der Raum geschlossen, das Gemälde Tizians in den Herkulessaal verbracht und dort provisorisch aufgestellt werden. — Die Galeriedirektion war überdies genötigt, die Porträtausstellung in Florenz zu beschicken. So entstanden auch dadurch neue Lücken, und vergeblich werden die fremden Galeriebesucher nach manchem im Katalog genannten Porträt der letzten Zeiten der Republik sowie der darauffolgenden Zeiten suchen. —

Der Bau des Campanile schreitet rüstig voran.

Unter den Neubauten verdient ein kleiner Palast genannt zu werden am Ponte delle guglie, gegenüber dem Palazzo Labbia, die Ecke bildend. Der Architekt dieses kleinen aber interessanten byzantinischen Baues ist derselbe Martuzzi, der das reizende kleine Haus auf dem Campo S. Zaccaria errichtet hat. — Das gotische Gebäude neben Palazzo Rezonico am Canal grande, von dem ebenfalls noch jungen Architekten Berti, ist der Enthüllung nahe, ebenso der altbyzantinische Palast in Corte del Teatro bei S. Angelo. — Von etwas fraglichem Stilgemisch ist die große Fassade am Baccino Orseolo, hinter dem Markusplatze, von Sulam erbaut. — Wichtiger als alle bisherigen Neubauten sind die großen Projekte für die Errichtung eines neuen Stadtviertels auf der Insel St. Elena. Der Stadtverwaltung liegen verschiedene Entwürfe vor. Die des Architekten Sardi und des Genuesen Pesce machen sich den Rang streitig und sind in Betracht gezogen worden. Nach einigen sehr bewegten Kommunalsitzungen wurde die Entscheidung auf zwei weitere Monate vertagt. Es handelt sich darum, Wohnungen für 20000 Seelen zu schaffen, welche hier in der Stadt selbst nicht mehr untergebracht werden können. So lag der Gedanke nahe, die dem Volksgarten so nahe gelegene Insel Sta. Elena zu bebauen.

Für den venezianischen Kunstpalast der römischen Ausstellung hat Professor E. Tito in einem kolossalen runden Deckengemälde in allegorischen Gestalten Venedigs Ruhm der Vergangenheit und seine Handelstätigkeit unserer Tage in brillanter Weise dargestellt. Im Stile Tiepolos hat der geniale Maler ganz Außerordentliches geleistet. Nichtminder überraschend sind die Seitenbilder von der Hand des tüchtigen V. Bresanin, der auch hier, wie früher bei der Deckenmalerei im Saale des Konservatoriums, mit noch größerer Energie und prachtvoller Farbe einen genialen Wurf getan hat. Auch das große Mittelbild sowie die beiden Seitenbilder haben die Gloria Venedigs zum Gegenstand. Auf dem Seitenbilde thront oben die Venezia, während zu ihren Füßen sich mächtige Gestalten friesartig gruppieren, die Vertreter einstiger venezianischer Größe im Krieg und Frieden. Alles im Kostüm des 16 Jahrhunderts. Auf dem Seitenbilde zur Rechten ist man damit beschäftigt, eines der vier ehernen Pferde über dem Portale der Markuskirche aufzustellen. Das Bild zur Linken versetzt uns ins 17. Jahrhundert. Auf dem Verdeck einer Galeere feuert der Befehlshaber seine Untergebenen zu Mut und Ausdauer an. Das Mittelbild voller Majestät und Ruhe kontrastiert aufs Schönste mit den bewegten Gruppen die genannten zwei Höhenbilder. Nach Schluß der Ausstellung sollen die genannten Gemälde im Palast der hiesigen Stadtverwaltung einen Platz erhalten, in deren Auftrag sie angefertigt wurden.

Mit einer Todesnachricht muß ich diese Mitteilungen schließen: Unter tragischen Umständen verlor die hiesige Künstlerschaft einen ihrer Besten: Hugo Valeri stürzte aus dem vierten Stockwerk des Palazzo Pesaro in den Hof herab. Eine Ausstellung seiner genialen Zeichnungen und Aquarelle erregte diesen Sommer im Palazzo selbst das größte Aufsehen. Er war im Begriffe, seinen Aufenthalt in Paris zu nehmen, wo er leicht die ihm wahlverwandten Radierer des vielbewegten Straßenlebens in all seinen Erscheinungen der auffallendsten Art, die Verkommenheit der Nachtschwärmer und Straßendirnen, durch die wunderbare Art seiner vortrefflichen, kaum hingeworfenen Zeichnung und durch eine grausame Ironie in den Schatten gestellt haben würde. Was im Palazzo Pesaro damals ausgestellt war, übertraf alles, was man bisher auf unsern internationalen Ausstellungen in diesem Genre gesehen hatte. Valeri war 30 Jahre alt. *A. Wolf.*

NEKROLOGE

In **München** ist am 16. April der Maler Professor **Joseph Weiser** im Alter von 64 Jahren gestorben, ein Schüler von Wilhelm von Diez. Er war am 10. Mai 1847 in Petzschkau in Schlesien geboren. Ende des vorigen Jahrhunderts war er als Genremaler in aller Munde. In weiten Kreisen bekannt geworden ist u. a. ein Kolossalbild »Die unterbrochene Trauung«, das nach einer Rundreise in Deutschland auch in Amerika gezeigt wurde. Später schuf er Porträts und Studienköpfe.

Maximilian Alexander Freiherr Speck von Sternburg ist am 28. April in Lützschena bei Leipzig im 90. Lebensjahre gestorben. Die Kunst hat in ihm einen vornehmen Förderer verloren. Er vermehrte die ihm bereits von seinem Vater hinterlassene große und wertvolle Sammlung von Kunstschätzen aller Art, in der besonders zahlreiche alte niederländische Meister hervorragen.

Petersburg. Am 4./17. April endete durch Selbstmord in momentaner Geistesstörung der bekannte Landschafter **Konstantin Kryzicki.** Den Ausbruch des Leidens, das sich in den letzten Wochen durch gesteigerte Nervosität ankündigte, beschleunigten Angriffe in der Tagespresse, die Kryzicki Plagiate vorwarfen. Der Verstorbene gehörte zu den beliebtesten und geschätztesten Gliedern der älteren Künstlergeneration Petersburgs.

PERSONALIEN

Die beiden diesjährigen Villa Romana-Preise sind von der Jury des Deutschen Künstlerbundes unter Vorsitz von Professor Graf von Kalckreuth dem Berliner Maler **Fritz Rhein** und dem ebenfalls in Berlin-Wilmersdorf ansässigen Bildhauer **Ludwig Cauer** zuerkannt worden. Cauer, ein Begas-Schüler, ist bereits früher mehrfach ausgezeichnet worden, u. a. erhielt er 1900 in Berlin eine kleine goldene Medaille. — Über den dritten Preis wird die Entscheidung noch erwartet.

Als Nachfolger des verstorbenen Prof. Dr. Hans Puchstein ist **Professor Dr. Hans Dragendorff in Frankfurt a. M.** zum Generalsekretär des deutschen archäologischen Instituts berufen worden. Prof. Dragendorff, der im 41. Lebensjahre steht, ist zurzeit bereits in leitender Stellung im archäologischen Institut tätig. Er leitet als Direktor dessen römisch-germanische Kommission.

Rafael Schuster-Woldan, dem Schöpfer der Monumentalmalereien im Bundesratssaale des Reichstagsgebäudes, ist der Titel als Professor verliehen worden.

St. Petersburg. Dem Direktor der Kaiserlichen Eremitage Graf Dm. J. Tolstoi wurde zu Ostern das Großkreuz des St. Stanislaus-Ordens verliehen.

WETTBEWERBE

Zu dem **Wettbewerb** um Entwürfe für ein **württembergisches Reformationsdenkmal** in Stuttgart sind 67 Arbeiten eingelaufen. Vier Arbeiten wurden mit je einem Preis von 1000 Mark ausgezeichnet, die der Bildhauer Gebrüder Walz in Mannheim, Jakob Brüllmann in Stuttgart, Emil Hippe in Gemeinschaft mit A. Morel in Stuttgart, Hermann Lang-Stuttgart. Diese Künstler werden zu einem engeren Wettbewerb um die Ausführung eingeladen.

AUSGRABUNGEN

Korfu. Die Ausgrabungen, welche die griechische archäologische Gesellschaft in Chalkiopoulos auf Korfu, unweit der Stadt Korfu begonnen hat und die jetzt auf Kosten des deutschen Kaisers unter Oberleitung Professor

Dörpfelds vom Kaiserlich deutschen archäologischen Institut in Athen fortgesetzt werden, haben die Reste eines alten griechischen Porostempels aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert zutage gefördert. Wem der Tempel geweiht war, ist nicht sicher, doch kann man, da die Stelle nicht weit von dem früher gefundenen Depot der archaischen Aphroditeterrakotten entfernt ist, der Meinung sein, es handle sich um ein Heiligtum dieser Göttin. Auch über die Größe des Tempels ist noch nichts Genaues bekannt, doch muß es ein Bau von beträchtlichem Umfang gewesen sein, denn der bisher gefundene Giebel der Westfront hat eine Breite von ca. 22 m (der Parthenongiebel auf der Akropolis in Athen ist 28 m breit).

Die Skulpturen dieses mit einem Marmorsima verkleideten Giebels aus Porosstein bilden eine sehr merkwürdige und zusammengesetzte Komposition, die ihresgleichen nicht haben dürfte. Da die Zusammengehörigkeit der meistens vorzüglich erhaltenen Stücke gesichert ist, kann man sich ein Bild dieses Giebelfeldes machen.

In der Mitte kniet eine etwa $3^1/_2$ m hohe Gorgone von attischem Typus (unbärtig, von züngelnden Schlangen umgeben), in ihrer Rechten hält sie an den Beinen den Pegasus. Von rechts her dringt, in beträchtlich kleinerem Maßstab, Perseus auf sie ein. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe sieht man je einen riesigen Löwen. In der rechten Giebelecke (!) Zeus im Kampfe mit einem Giganten; die Figur ganz rechts fehlt noch. Hinter Zeus ein Baum, in Ritztechnik in den Hintergrund eingegraben (so wie der Ölbaum auf dem kleinen Porosgiebel im Akropolismuseum zu Athen, wo das alte Erechtheion dargestellt ist). In der linken Giebelecke sieht man vor einem altarähnlichen Bau eine Frauengestalt mit abwehrend erhobener Hand sitzen, dabei einen Krieger, der eine Lanze schleudert. Ganz links, die Ecke ausfüllend, die Gestalt eines liegenden toten Mannes. Im ganzen: eine höchst ungewöhnliche und nicht harmonische Komposition. Diese aus Poros gefertigten Figuren sind in Halbrelief ausgearbeitet oder vielmehr es sind halbierte Rundfiguren; nur die vorderen Hälften sieht man, diese aber sind vollrund herausgemeißelt. Dem Stil nach gehören sie etwa in die Zeit um die Mitte des 6. Jahrhunderts. Die Stilisierung der großen Löwen ist den als Akroterien verwendeten Marmorpanthern des Akropolismuseums verwandt, die als Schmuck auf dem alten Athenatempel auf der Burg, dem »Hekatompedon«, angebracht waren (Abbildung bei H. Schrader: Archaische Marmorfiguren des Akropolismuseums zu Athen, Wien, Hoedler 1909).

Außer diesem Westgiebel ist bisher nichts Wesentliches gefunden worden; zu weiteren Grabungen sind Gebietsenteignungen erforderlich.

Was diesen Funden ihre große Bedeutung gibt, ist, abgesehen von allen anderen Momenten, ihre Stellung in der Geschichte der altgriechischen Kunst. Vielleicht werfen sie auch neues Licht auf die Geschichte der archaischen griechischen Kunstübung in Großgriechenland, in Unteritalien und Sizilien. Besonders zu Selinunt sind die Beziehungen greifbar, auch ikonographisch (Gorgonen, Perseus).

Mit welcher Kunstschule man es zu tun hat, läßt sich, wie es scheint, noch nicht ausmachen. Manches sieht attisch aus, doch ist in gewissen Dingen Peloponnesisches spürbar.

Für das Historische sei daran erinnert, daß Korfu, Kerkyra, zweimal kolonisiert wurde, zuerst von Eretria aus, dann von Korinth. *E. W.*

Bei den **Ausgrabungen zu Gonnos** am Fuße des Olympos in Thessalien hat Arvanitopulos, der Ephoros der thessalischen Altertümer, gerade dem Tal Tempe gegenüber, wichtige Funde gemacht. Zunächst ist ein Rundtempel der Athena ausgegraben worden, wobei Fragmente der Statue der Göttin ans Licht gekommen sind, auf denen der Name Xenokles zu lesen ist, in dem man entweder denjenigen, der die Statue der Göttin geweiht hat oder auch den Bildhauer, der sie geschaffen hat, sehen kann. Auch Inschriften und Dekrete, die auf die Geschichte von Gonnos Bezug haben, wurden gefunden. Die Einzelfunde sind so zahlreich, daß die lokalen Behörden den Bau eines kleinen Museums an der Stätte zur Aufnahme der Ausgrabungen beschlossen haben. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Am 27. Mai wird die Eröffnung der **Kunstpalast-Ausstellung** stattfinden. Für die Andreas Achenbach-Gedächtnisausstellung haben die Galerien von Berlin, Dresden und Köln Hauptwerke des Meisters zugesagt. Einen anderen Anziehungspunkt wird die internationale Aquarellausstellung bilden. Es werden darin von deutschen Künstlern u. a. vertreten sein: Menzel, Skarbina, Leistikow, W. von Diez, H. Thoma, Julius Bergmann und L. Dettmann, von auswärtigen: Josef Israels, Carl Larsson und Gaston La Touche.

Im **Kupferstichkabinett** in **Berlin** ist eine Ausstellung der graphischen Arbeiten von **Adriaen van Ostade** zusammengestellt worden, zu der außer dem Besitz des Kabinetts auch von privater Seite Stücke geliehen wurden.

Im Schlesischen Museum der bildenden Künste zu **Breslau** wurde am Ostermontag, den 17. April die **IV. Ausstellung von Werken moderner Meister aus Breslauer Privatbesitz** eröffnet. Der Rührigkeit des »Schlesischen Museumsvereins« ist vor allem das Gelingen dieser Ausstellung zu danken, die an Reichhaltigkeit ihre Vorgängerinnen der Jahre 1892, 1897 und 1903 weit übertrifft. Für jeden Geschmack, für jede Richtung ist Gutes zu finden, angefangen von drei vorzüglichen Porträts von Franz Krüger oder vier Spitzwegs, Bildern von Adolph Menzel, von Adolf Oberländer, von Anton Seitz bis zu den Sezessionisten, wie Liebermann, Slevogt, Trübner, Corinth. Auch das Ausland, zumal das moderne Frankreich, ist gut vertreten, wie z. B. durch van Gogh, Pissarro, Monet, Flamin, Flandrin, Du Friesz u. a. m. Daneben sehen wir eine gute Skizze zu Hodlers Holzfäller, Zeichnungen von Menzel, Th. Th. Heine, Otto Greiner, Max Klinger. Der Katalog verzeichnet 236 Künstlernamen und 325 Werke, die 69 Besitzern gehören. Bedenkt man, daß nur ein Teil Breslauer Sammler seine Werke hergeliehen und auch dieser nicht seinen gesamten Besitzstand sichtbar gemacht hat, so darf man das Resultat für die Sammeltätigkeit und den Geschmack der Breslauer Kunstfreunde als sehr glücklich bezeichnen. Auch die Aufstellung in den Räumen des Museums, und zum Teil von Theodor Lichtenberg, ist mit Geschick und Geschmack gelungen. Man kann die Ausstellung, den ersten öffentlichen Ausdruck der Tätigkeit des Museumsvereins, als Gewinn und Anregung für das Kunstleben Schlesiens nur dankbar begrüßen und dem Verein weiteres Gedeihen und Erfolge wünschen. *R. C.*

o **Düsseldorf.** Die übliche **Frühjahrsausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen** fesselt, ohne Überraschungen zu bieten, durch ihr durchweg gutes Niveau. Gegen früher fällt es auf, daß das Genrebild im typisch-düsseldorferischen Sinne fast vollständig verschwunden ist: an seine Stelle scheint eine solide Interieurmalerei zu treten, für die besonders das Gemälde von *Robert Seuffert* bezeichnend ist. In der Landschaft bleibt *Eugen Kampf* nach wie vor einer der Führenden, unter den Jüngeren ist *Julius Bretz*

wiederum mit besonderer Auszeichnung zu nennen. *Max Stern,* der in seinen Anfängen den Einflüssen Liebermanns folgte, indem er dessen strenge Manier ein wenig banalisierte, gibt sich diesmal selbständiger mit einem in der Farbe sehr glücklichen Viehbilde und einem Blicke in die Königsallee, Düsseldorfs berühmte Promenade. Am eigenartigsten in der Behandlung des Kolorits erscheint *Josse Goossens,* der in München seine in letzter Zeit etwas stagnierende Kunst in die Kur genommen hat, mit dem farbig ungemein frischen Bilde einer Rodelpartie in Münchener »Englischen Garten«. Die stilisierende dekorative Landschaft pflegt neuerdings mit Erfolg *Hermann Lasch.* Eine kleine Abteilung von Schwarzweißkunst und Kleinplastik zeigt gleichfalls, daß auch im Bereich des Kunstvereins mehr und mehr Gewicht auf Qualität gelegt wird.

o **Köln.** Der Kunstverein bereitet zwei größere Veranstaltungen vor: eine Ausstellung moderner Kunst aus Kölner Privatbesitz und eine umfassende Hodler-Ausstellung.

Der Verein Berliner Künstler hat für die **Ausstellungskommission** der nächstjährigen **Großen Berliner Kunstausstellung** (1912) die Wahlen seiner Vertreter vorgenommen. Zu Mitgliedern wurden ausersehen die Maler Max Schlichting, Leonhard Sandrock und Franz Paczka, die Bildhauer Fritz Heinemann und Professor Wilhelm Wandschneider, der Graphiker Paul Herrmann. Zu Ersatzmännern wurden gewählt die Maler Hans Koberstein und Karl Langhammer, der Bildhauer Professor Wilhelm Haverkamp, der Architekt Wilhelm Brurein.

Freiburg i. Br. In den drei unteren Räumen des Kupferstichkabinetts im Colombischlößchen hat man soeben eine kleine Ausstellung von Arbeiten der Lehrer an der *Straßburger Kunstgewerbeschule* veranstaltet. Besonders fallen die zum Teil recht guten Brunnen-, Ofen- und Türeinrahmungsentwürfe von *A. Herborth* auf, die in keramischer Ausführung gedacht sind. Von fertigen Werken bietet er eine Reihe von Töpfereien, die in den Farben etwas an Karlsruher Arbeiten denken lassen, darunter große, an chinesische Vorbilder gemahnende Prunkgefäße, sowie kleinere mit eingelegtem Metall, Tierplastiken und Wandbekleidungen. Prof. *A. Muschweck* ist mit einigen allerdings über das Landläufige kaum hinausgehenden Bronzen wie »Eine Nixe einen Wassermann kitzelnd« vertreten. *A. Camissar* zeigt im Plakatstile gehaltene Glasmalereien in Diaphanienform. Sehr vornehme Goldschmiedearbeiten wurden in den Schaukästen von *Ph. Oberle* und *Irmgard Köhler* dargeboten. Hier tritt der Zusammenhang mit dem zurzeit in hoher Blüte stehenden deutschen Kunstgewerbe wohltuend zutage, während die Elsässer in Plastik und Malerei bekanntlich erst seit den allerletzten Jahren begonnen haben, ihr Heil nicht nur ausschließlich in Paris zu suchen.

Helene Frank-Freiburg hat dazu noch einige Plastiken, darunter einige durch ihre schlichte Aufmachung nicht unangenehme, zur Abrundung der Ausstellung beigesteuert.

H. Th. B.

SAMMLUNGEN

o **Elberfeld.** Dem Städtischen Museum wurde Ferdinand Hodlers Gemälde »Verklärung« vom Freiherrn August von der Heydt als Geschenk überwiesen.

Magdeburg. Das Kaiser-Friedrich-Museum fährt fort, seine moderne Gemäldegalerie nach der Seite der führenden Künstler des 19. Jahrhunderts in Deutschland auszubauen. In den letzten 3 Wochen kamen durch Stiftungen drei bedeutende Gemälde in seinen Besitz: ein lebensgroßes Bildnis der »Nanna« von *Feuerbach,* ein Reiterstück von *Ferd. v. Rayski* und ein Selbstbildnis von *Hans v. Marées.* Das Feuerbachsche Gemälde stammt aus der Zeit von 1862, da der Künstler soeben sein berühmtes Modell kennen gelernt hatte, und erfüllt von ihrer Schönheit, mehr als ein Dutzend große Studien nach ihr gemalt hat. Sie zeichnen sich fast alle durch eine stärkere Farbigkeit aus, als die gleichzeitigen Kompositionen (Iphigenie, Pietà) meist besitzen, und die Magdeburger Nanna ist von einem ganz besonders lebhaften Kolorit, das der Hintergrund einer pompejanisch roten Wand, das schwarze Seidenkleid und der weiße Burnus als leuchtender Dreiklang bilden. Man ist völlig eingenommen von dieser berauschenden Farbenwirkung, ehe man Gegenstand und Zeichnung bemerkt, und so kommt es auch, daß das Fehlen der edlen Linie Feuerbachs hier gar nicht in die Empfindung tritt. Es rührt daher, daß Nanna sitzend gerade von vorn gesehen erscheint und daß der weiße Burnus ihre Formen zum großen Teile einhüllt. Nach der Gesichtsmaske, die sie in der herabhängenden Rechten hält, hat Allgeyer das Bild benannt. Von größter und edelster Schönheit sind, wie regelmäßig bei Feuerbach, die Hände gebildet. Man kann sich an diesen bloßen Formen deshalb so restlos erfreuen, weil nur sie, nur die Gegenwart des Modells und keine höheren Absichten einer Komposition hier gelten; in diesem Sinne wirkt auch die reine Schönheit der Malerei, die sich in der Kamelie an der Brustschließe wie in einem Brennpunkt gesammelt mit tiefem Glühen offenbart.

Das Selbstbildnis von *Marées,* von 1872, ist kurz vor den Neapler Fresken in Dresden entstanden und bezeichnet einen gewissen Ruhepunkt in seiner Entwickelung vor dem endgültigen Übergang zur Monumentalkomposition. Es demonstriert den in Marées Schaffen sonst nicht erhörten Fall (ein zweites Selbstbildnis der gleichen Zeit reiht sich ihm an), daß er ein Gemälde »fertig machte«; und so können wir in ihm in der Tat ein möglichst treues, ja objektives Abbild von Marées sehen, wie er wirklich aussah. Eine fast unheimliche Fähigkeit der Selbstbeobachtung und Selbstanalyse spricht daraus, welche nicht fern ist von einer Ironie, die sich ebenso gegen die Menschen wie gegen ihn selbst kehrt. Der verachtende Zug um den Mund spricht deutlich genug. Mehr aber reden doch die klugen und klaren Augen, die von dem seiner Absichten und großen Formgedanken so bewußten Maler künden, und die plastische Stirne des Denkers. Der Grund ist von einem metallisch schillernden Grünblau, die Malweise ein sehr plastisches Überziehen der Tempera-Untermalung mit durchsichtigen Lasuren.

Von *Ferd. v. Rayski* wurde ein Gemälde: »Zwei Reiter vor dem Gewitter fliehend«, dem Museum geschenkt. Die sehr temperamentvolle Malerei erinnert in ihrer Ausdruckskraft an Daumier; auch das braune Kolorit. Es herrscht aber trotz dieses braunen Tones eine eminente Farbigkeit in dem Gemälde, weil alle Töne und Nuancen »sitzen« und jenes Überzeugende an sich haben, das die Werke geborener Maler auszeichnet. Dünenlandschaft, jagende Reiter in gestrecktem Galopp, drohende Gewitterwolken, Staub und Sturm: alles steht mit einem Male vor Augen und ist mit der Gewalt eines Momentbildes zusammengefaßt. Es ist erstaunlich, daß ein Vorläufer des Impressionismus von diesem Genie, ein Autodidakt mit den malerischen Qualitäten eines Daumier und Delacroix, in Deutschland bis 1906 unbekannt bleiben konnte; erstaunlicher freilich, daß sein Andenken seither wieder verschollen zu sein scheint. Man hört fast nichts von »Rayski« — — und sollte glücklich sein, daß wir doch *einen* vormärzlichen Künstler in Deutschland haben, der das heilige Feuer Grünewalds aus der Asche wieder anfachte und der die malerische Form durch sein gesamtes Schaffen treu und konsequent bewahrt hat.

Das unterscheidet ihn von Menzel, der einer kurzen malerischen Jugendblüte abtrünnig wurde. *Scheinbar* ist Rayski ein Dilettant, von erstaunlicher Ungleichheit; Werke vollkommener Reife stehen neben fast burlesken Seltsamkeiten, immer aber fesselnd und voller Geist und malerischer Kultur. Wer war Rayski? Wie kam er, der Einzige in Deutschland, zu seiner einsam großen Kunst? Wie ein Rätsel, ein leuchtendes, alles überstrahlendes Meteor erscheint er uns, die wir nichts mehr von ihm wissen; ohne Vorgänger, ohne Spur von Nachwirkung, verschwand er wieder in das aristokratische Dunkel, das sein Lebenselement schien. Er hatte vielleicht recht, das schützende Dunkel des Unbekanntseins vorzuziehen und seine Kunst nur seinen Standesgenossen zu leihen; recht in einem undankbaren Lande, das ihn, kaum entdeckt, wieder vergessen konnte und Kleineren den Thron einräumte, der ihm gebührte.

P. F. Schmidt.

VEREINE

Mannheim. Am 27. April fand in dem größten Saale der Stadt eine von allen Kreisen der Bevölkerung besuchte Propagandaversammlung statt, die keinen geringeren Zweck hatte, als die bildende Kunst — die meist nur ein Sonderdasein in den Museen führt — dem Verständnis der weitesten Kreise zu erschließen. Das Oberhaupt der Stadt, der Oberbürgermeister Dr. Martin, leitete die Versammlung mit warmen Worten ein. Das Ziel und der Erfolg des bedeutungsvollen Abends war die Gründung eines »**Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim**«. Der Träger der Idee ist der junge tatkräftige Direktor Dr. F. Wichert, der in einer programmatischen Rede über die Kunstpflege in Mannheim seine großzügigen Ideen und geplanten Unternehmungen dem begeisterten Publikum darlegte. Dem freien Bunde kann angehören jedermann, der einen Mindestbeitrag von 50 Pfennigen jährlich leistet; Förderer des Bundes ist, wer mindestens 20 Mk., Protektor des Bundes wer mindestens 100 Mk. Jahresbeitrag zahlt. In Aussicht genommen sind nun folgende weitzielende Unternehmungen: Eine »Akademie für Jedermann«, d. h. die Veranstaltung von Lichtbilderabenden mit Vortrag oder Vorlesung über Kunst und verwandte Gebiete in einem eigens dafür von der Stadtgemeinde eingerichteten und zur Verfügung gestellten Saal der Kunsthalle. Wöchentlich werden da drei Vorlesungen stattfinden, die genau in der Art der Theatervorstellungen auf »Theater«-zetteln an den Anschlagsäulen angekündigt werden. Ferner soll eine ständige, jedermann zugängliche Rat- und Auskunftsstelle in der Kunsthalle für Kunstpflege des täglichen Lebens, insbesondere für künstlerische Wohnungskultur eingerichtet werden. Die dritte Unternehmung wird sein: eine planmäßige Kunstpropaganda vielseitigster Art durch Ausstellung, Verbreitung geeigneter Flugschriften und Merkblätter, Veröffentlichungen der Tagespresse, zielbewußtes Zusammenwirken aller zur Förderung der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks in Mannheim bereits vorhandenen oder noch entstehenden Organisationen. Die Ausführungen des Direktors fanden ungeteilten Beifall, der sich auch darin ausdrückte, daß an dem ersten Abend bereits ca. 700 Mitglieder ihren Beitritt erklärten. Es ist interessant, daß die riesig aufstrebende Industriestadt, nachdem sie einmal angefangen hat, sich für die Kunst zu interessieren, nun (infolge der weitsichtigen Initiative des Direktors) auch mit zäher Energie dabei ist, dieses Interesse zu erweitern und zu vertiefen.

W. F. St.

VERMISCHTES

Für die **Berliner Universität** wird Professor **Arthur Kampf** ein großes Wandgemälde schaffen, zu dem er die Skizzen bereits entworfen hat, die die Genehmigung des Kultusministeriums gefunden haben.

FORSCHUNGEN

Dürers Entwurf mit den neun Christophgestalten publiziert jetzt Max J. Friedländer im neuesten Hefte des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen (Bd. 32, II). Das Blatt, das bisher so gut wie unbekannt war, wurde im Juni 1910 vom Berliner Kupferstichkabinett auf der Auktion Duval in Amsterdam erworben. Nach einer Äußerung im Tagebuch der niederländischen Reise hat Dürer für Joachim Patinier »4 Christophel auf grau Papier verhöcht«. Man könnte geneigt sein, in der Berliner Zeichnung, die 1521 datiert ist, ein zu ähnlichen Zwecken geschaffenes Blatt zu erkennen. Für Dürers Arbeitsweise ist diese glänzende Neuerwerbung der Königlichen Museen besonders lehrreich.

Die Darstellungen des hl. Ansano und die etruskische Leberschau. Im allgemeinen ist man — darüber herrscht jetzt Einigkeit — in der Zurückführung christlicher Heiliger auf antike Gottheiten zu weit gegangen. Neuerdings aber finden wir einen früheren Schutzheiligen der berühmten Stadt Siena auf ein antikes Vorbild in einer Weise zurückgeführt, daß wir uns den bestechenden Deduktionen der englischen gelehrten Dame, die darüber in »*The Burlington Magazine*« vom März handelt, nicht entziehen können. Alice Kemp-Welch in London, die schon mehrere hübsche Publikationen von mittelalterlichen Legenden und Dichtungen gemacht hat, beschäftigt sich in der genannten Kunstzeitschrift mit dem hl. Ansano, der vor der hl. Katharina und dem hl. Bernadino der Schutzheilige von Siena gewesen ist. Über diesen hl. Ansano ist sehr wenig bekannt. Vor dem 13 Jahrhundert finden wir keine Überlieferung von ihm. Zu Dofana, wo er unter Diocletian sein Martyrium erlitten haben soll, steht eine ihm geweihte Kapelle. Von dem Heiligen existieren eine Reihe italienischer Darstellungen, in denen er gewisse innere Organe, die Lungen, oder auch Lunge und Leber in der Hand hält. Man denkt natürlich an ein Martyrium, bei dem diese Körperteile besonders gelitten haben, aber es ist nichts davon bekannt. Die engl. Schriftstellerin spricht nun die Ansicht aus, daß der hl. Ansano, der Lunge oder Lunge und Leber als seine Embleme in der Hand hält, nichts anderes ist, als die christianisierte Form eines etruskischen oder etruskorömischen Haruspex, eines dieser offiziellen Wahrsager, welche die Ereignisse durch Leber- und später auch Lungenschau aus Opfertieren voraussagten. Dafür spricht, daß Siena ein Zentrum im alten Etruskerlande war und daß zu Volterra die plastische Darstellung eines Haruspex, wie er die Leber in der Hand hält, als Urnendeckel gefunden worden ist. Die Haruspicie dauerte bis tief ins fünfte Jahrhundert fort. Der Etruskische Haruspex trug eine wollene Mütze, wie Darstellungen zeigen; und eine der Legenden des hl. Ansano erzählt gerade von ihm, daß er eine weiße Mütze trug; ferner war der Haruspex mit dem Lituus ausgestattet, einem Wahrsagestab, woher wohl die Legende entstanden sein kann, daß der hl. Ansano mit Rutenzweigen geschlagen worden ist, von denen einer sich in einen Olivenbaum oder vielleicht in ein Kreuz verwandelte; denn die Legende schildert den hl. Ansano, wie er mit der weißen Mütze auf dem Kopf und dem in ein Kreuz auslaufenden Stab in der Hand von Rom wegzieht. — Von den bekannten Darstellungen des hl. Ansano zeigt ihn ein Fresko des Tiberio d'Assisi in Privatbesitz, wie er triumphierend seine Lunge und Leber hält; ebenso ein solches von Matteo da Gualdo in der Capella dei Pelegrini in Assisi. In einer Verkündigung, wo der hl. Asano

mit der hl. Giulitta von Simone Martini dargestellt ist und das sich in den Uffizien befindet, hängt statt Lunge und Leber eine Art Dattelzweig herab, so daß man annehmen möchte, daß der Künstler entweder das unästhetische Attribut transformierte oder es überhaupt nicht mehr verstand. Bei der außerordendlichen Wichtigkeit, mit welcher die Leberschau von den alten Etruskern ausgeübt wurde, wo, wie die Bronzeleber von Piazenza beweist, Lebern auch zum Unterricht für die Haruspices nachgebildet wurden, hat die Hypothese, daß man in den Emblemen des hl. Ansano unverstandene etruskische Leberschausymbole hatte und daß sich überhaupt daraus die ganze Legende des Heiligen entwickelte, sehr viel für sich. *M.*

INSTITUTE

Rom. *Kais. deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 26. Januar 1911.

Giacomo Boni sprach über die Mura urbane, die römischen Stadtmauern. Er unterzog den Agger, also die Überbleibsel der Stadtmauern, welche sich von der Porta Collina bis zur Porta Esquilina hinzogen, einer genauen Prüfung, aus welcher sich ergibt, daß die ältesten Mauern aus Tuff und Peperin gebaut waren. Da an der Außenseite des Agger in einer Breite von ungefähr acht Metern die Sandbank sich ausbreitet, auf welcher sie gebaut sind, so denkt *Boni* wohl mit Recht, daß an der Außenseite des Agger kein Graben hinlief. Aus vielen Anzeichen, wie z. B. aus der Tatsache, daß zwischen zwei Schichten von Tuffblöcken sich Backsteinfragmente befinden, glaubt Boni schließen zu können, daß dieser Teil der Mauern um das Jahr 88 v. Chr., also zur Zeit der Kämpfe zwischen Marius und Sulla, an vielen Stellen wieder aufgebaut worden sei. Desgleichen hat Boni die Mauern geprüft, welche bei den großen Terrainregulierungen zwischen Via delle Finanze und Via di S. Susanna zum Vorschein gekommen sind, und glaubt, daß sie älter als die gallische Invasion sein müssen.

Die genaue Prüfung der Terrakottafragmente, die in den ältesten Mauerresten gefunden worden sind, gibt Boni das Mittel zu einer äußerst interessanten Beobachtung und Theorie über den Gebrauch von Ziegelsteinen im alten Rom. Er glaubt beweisen zu können, daß die römischen kaiserlichen Bauten vom ersten Jahrhundert n. Chr., auch die größten, wie z. B. der Hafen und der Trajansaquädukt, nicht aus Backsteinen, wie man immer geglaubt hatte, gebaut sind, sondern aus Dachziegeln, welche früher anderen Bauten angehörten. Deshalb sagt Boni, daß die Stempel auf den Ziegeln keinen chronologischen Wert für die Datierung der Gebäude, an denen sie angebracht sind, haben. Boni schloß seinen Vortrag mit den Ergebnissen seiner Forschung über die schwalbenschwanzförmigen Verbindungseinschnitte, die man in den Quadern findet, und nimmt die traditionelle Erklärung derselben nicht an, weil er konstatiert hat, daß die Einschnitte immer leer gefunden worden sind. Was die Form der Einschnitte, also den doppelten Schwalbenschwanz, betrifft, sagt er, daß sie an diejenige des Doppeladlers gemahnt, die man auf den Steinen der römischen Bauwerke mit symbolischer Bedeutung findet. *Fed. H.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 26/27. 19. Mai 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

EIN PROTEST DEUTSCHER KÜNSTLER.

Karl Vinnen, ein Maler der jüngeren Worpsweder Gruppe, hat einen soeben bei Diederichs in Jena erschienen Protest verfaßt, dem sich etwa 120 deutsche Künstler und Kunstschriftsteller — erfreulicherweise sind fast keine Kunsthistoriker darunter — mit mehr oder weniger ausführlichen Zustimmungen angeschlossen haben. Der ohnedies mehr temperamentvolle als logische Protest Vinnens wird durch die Zutaten dieser vielen Köche nicht klarer und der erste Eindruck der kleinen Schrift ist mehr der eines lange zurückgehaltenen Stoßseufzers, einer allgemeinen Verdrossenheit und Unzufriedenheit. Und weil man sich immer freuen muß, wenn deutsche Künstler in etwas einig sind und ein Solidaritätsgefühl bekunden, hat man anfangs nicht übel Lust, mitzuprotestieren, nur möchte man etwas genauer wissen, worum es sich handelt. Zergliedert man sich die Jeremiade, so kann man, glaube ich, drei hauptsächliche Klagepunkte feststellen: 1. Eine mächtige Organisation Pariser und Berliner Kunsthändler zwingt mit Hilfe der ihnen verbündeten Kunstschriftsteller dem deutschen Volk Bilder französischer Meister des 19. Jahrhunderts zu ungeheuren Preisen auf, so daß diese enormen Summen der deutschen Kunst verloren gehen. 2. Diese Bewegung wird dadurch gefördert, daß die Leiter vieler deutscher Galerien gleichfalls an dieser Überschätzung französischer Kunst leiden und daß zahlreiche Kunstschriftsteller die jüngsten Franzosen und die ihnen nacheifernden jungen deutschen Künstler über Gebühr preisen. Diese aber — damit sind wir beim dritten Punkt angelangt — begnügen sich damit, bloße Nachahmer der Franzosen, ja solcher Franzosen zu sein, die selbst die glorreiche Tradition ihres Vaterlandes um schnöder Effekthascherei willen verlassen haben; infolgedessen läßt die deutsche Künstlerjugend um so Trüberes für die Zukunft erwarten, ist degeneriert und unfähig.

Das sind harte Vorwürfe, die wohl wert sind, daß man sich mit ihnen beschäftigt, wenn eine so stattliche Gruppe angesehener Künstler sie erhebt; noch dazu Künstler, die den verschiedenen Sezessionen angehören, die sich über den Vorwurf reaktionärer Kunstrichtungen erhaben fühlen und die mit ehrlicher Einmütigkeit bekennen, daß sie alle viel von den französischen Meistern des 19. Jahrhundert gelernt haben. Daß die französische Malerei von der Schule von Barbizon bis etwa Monet von der größten Bedeutung für ganz Europa war, darüber ist ganz Europa einig. Daß also öffentliche Galerien, die ein Bild von der gesamten Kunstentwicklung zu geben trachten, solche Bilder erwerben wollen, ist selbstverständlich und tatsächlich wetteifern darin alle Sammlungen nicht nur Deutschlands, sondern auch Englands, Amerikas, Ungarns, Rumäniens usw. Auch Vinnen hat für den schönen Monet gestimmt, den die Bremer Kunsthalle erworben hat und würde es gegebenenfalls wieder tun; woran er und seine Anhänger eigentlich Anstoß nehmen, sind einerseits die Qualitäten mancher von deutschen Sammlungen angekauften Bilder, anderseits die Preise, die wesentlich höher seien, als die deutschen Bilder ersten Ranges und daran sei eben jener Trust der Kunsthändler und Kunstschriftsteller schuld.

Im ersten Punkt handelt es sich um bloße Meinungsverschiedenheiten; Pauli hält den Van Gogh, den er erworben hat, für erstklassig, Vinnen meint, man hätte um dasselbe Geld einen besseren bekommen. Darüber läßt sich streiten, aber es ist keine Prinzipienfrage, denn selbst ein Mißgriff in einem oder dem andern Fall ändert nichts an der Tatsache, daß eine moderne Galerie auch unter diesen Bildern das beste Erreichbare zu erwerben trachten muß. Zu welchen Preisen aber, das bestimmt der Weltmarkt; wenn man jene Bilder besitzen will, muß man sie so bezahlen, wie sie gelten. Denn in der Tat wurde die umgekehrte Methode lange genug befolgt; die europäischen Sammlungen haben jahrzehntelang die mäßig hohen Preise für Corot oder Millet nicht bezahlen wollen, die Folge davon ist, daß neun Zehntel ihrer Bilder nach Amerika kamen und die wenigen noch übrigen jetzt um so höhere Preise erzielen. Auch der Kunsthandel hat ja moderne Formen angenommen; aber daß die Preise durch Börsenmanöver in die Höhe getrieben werden, beweist doch nichts gegen die Bilder, beweist doch nur, daß sie in ähnlicher Weise Werte darstellen wie Weizen oder Börsenaktien, mit denen ähnliche Operationen möglich sein sollen.

Daß auf diese Art der Gewinn dem Kunsthändler zufällt und er Zehntausende, vielleicht Hunderttausende für Bilder erhält, deren Schöpfer sich vor Jahrzehnten mit ein paar hundert Francs begnügen mußte, mag

bedauerlich sein, aber daran ist nichts zu ändern. Und so mag dem Kunsthändler das große Risiko, das er jedesmal läuft, wenn er mit Zukunftswerten operiert, angerechnet werden. Durand-Ruel, der bekannte Entrepeneur der modernen Pariser Malerei, hat zweimal Konkurs gemacht, weil er die Schnelligkeit der Entwicklung überschätzt hatte und die vielen Manets und Monets, deren späteren Wert sein Scharfblick erkannte, noch unverkäuflich waren. »Unter den größten Aufregungen und Anstrengungen hielt er sein Geschäft aufrecht, ein einziger Mißgriff hätte ihm oft verhängnisvoll werden können. Es war keine Kleinigkeit, täglich die Vorwürfe des gebildeten Berlin anzuhören, daß er mit diesem Zeuge dem niedrigsten Sensationsbedürfnis diene; daß er solchen Unsinn ausstelle und ernsten Menschen zumute, sie für echte Kunst zu nehmen. Wohlwollende nahmen ihn wohl vertraulich beiseite und erklärten gönnerhaft, sie könnten es ja dem Familienvater nicht übel nehmen, wenn er Geld verdienen wolle; nur solle er doch so ehrlich sein, wenigstens im Freundeskreise zuzugeben, daß er selbst nichts von dem Schwindel halte.« Nicht von Durand-Ruel ist hier die Rede, der in lasterhaften französischen Impressionisten spekuliert, sondern Cornelius Gurlitt erzählt es von seinem Bruder, dem Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt, der sein Geld in braven Böcklinschen Bildern anlegte und zwischen den unverkäuflichen Bildern schlief, die heute den Stolz der deutschen Museen bilden. Das beweist, daß sich jeder Kunsthändler — und schließlich ja auch jeder Künstler — für die anfänglichen Schwierigkeiten später nach Möglichkeit zu entschädigen sucht, denn schließlich sind die Böcklins zu recht stattlichen Preisen bezahlt worden, zu Preisen, die sie heute nicht mehr erzielen würden, denn die Preise für Böcklinsche Bilder sind zuletzt auffallend zurückgegangen.

Hier ist eine Hauptfrage dieser finanziellen Erwägungen gelegen. Werden die französischen Bilder ihren jetzigen hohen Marktwert behalten; laufen die Galeriedirektoren und Sammler, die solche Bilder kaufen, nicht Gefahr, daß diese Schätze ihren Wert verlieren? Wir können das mit einem Rückblick auf die Entwicklung der letzten Jahrzehnte beantworten; er lehrt uns, daß die Preise von Jahr zu Jahr gestiegen sind, daß niemals ein Rückschlag, ein Kurssturz eingetreten ist und es läßt sich mit größter Wahrscheinlichkeit vermuten, daß diese Bewegung noch weiter anhalten wird, weil die Nachfrage nach solchen Bildern immer mehr steigt und mit wachsendem Reichtum immer weiter steigen dürfte. Und Böcklin? Für ihn gilt das nicht, weil er für den Weltmarkt nie existierte, weil er aus ähnlichen Stimmungen, wie sie jetzt diesen Protest deutscher Künstler zeitigen, eine Zeitlang — nicht so sehr künstlerisch, als materiell — überschätzt worden ist; nicht weil er ein Deutscher war, sondern weil er nur ein Deutscher war. Wir dürfen nicht verkennen, daß nationale Vorzüge genauer betrachtet oft internationale Mängel sind, daß das an einem Künstler das Deutsche ist, was nicht die ganze Welt zu würdigen vermag. Ob man es nationale Tugend oder Nationalfehler nennen mag, immer ist es eine Eigenschaft, die nicht der ganzen Menschheit eignet; nur was dieser gehört, kann von ihr gewürdigt werden und nur jene Kunstwerke kommen für die Allgemeinheit in Betracht, die über die national beschränkenden Züge hinaus wertvolle Qualitäten besitzen; Heimatkunst aber liegt schon auf dem Wege zum volkskundlichen Interesse. Deshalb sehen wir Leibl, der nicht weniger deutsch ist als irgend jemand, fortwährend im Werte steigen und Böcklin fallen und deshalb ist auch der materielle Siegeslauf der großen französischen Meister des 19. Jahrhunderts noch lange nicht zu Ende; sie haben so mächtig auf die ganze Entwicklung der europäischen Kunst eingewirkt, daß jedes Volk sie über ihre nationale Bedeutung hinaus auch zu seinen künstlerischen Ahnherren zählen darf. Da dies so ist, haben die Leiter der öffentlichen Sammlungen nicht nur das Recht, diese Bilder zu den gegenwärtigen hohen Preisen zu kaufen, sondern sie handeln gegen Pflicht und Schuldigkeit, wenn sie es unterlassen. Derselbe Durand-Ruel, von dem ich früher sprach, stellte 1873 bei der Weltausstellung in Wien eine große Kollektion von Bildern französischer Meister von Corot bis Monet und Pissarro aus, von denen er nicht eines verkaufte; die Bilder, die damals ein paar hunderttausend Francs gekostet hätten, sind heute viele Millionen wert und würden eine Galerie ohnegleichen bilden. Die Nutzanwendung daraus ist leicht zu ziehen: hätte ein damaliger Direktor den Ankauf beantragt, so wäre er nicht 24 Stunden im Amte geblieben; gegen seine Nachfolger von heute wird protestiert, weil sie jene Bilder so teuer bezahlen müssen, wollten sie aber klüger für die Zukunft sorgen, würde ein Sturm der Entrüstung sie hinwegfegen.

Was von den öffentlichen Sammlungen gilt, hat auch für die privaten Bedeutung; denn auch dem privaten Sammler — besonders dem großen Stils — wird man es nicht verdenken können, daß er von nationalen Gesichtspunkten absieht und das sammelt, was gerade als das Beste gilt. Gewiß haben solche Sammelmoden etwas Bedenkliches; aber daß jeder Leinwandfetzen zu hohen Preisen gekauft wird, der aus dem Atelier Monets oder Cézannes stammt, daß auch die talentlosen Nachahmer und Nachbeter klingende Anerkennung finden, sind schließlich unvermeidliche Begleiterscheinungen; denn jede Richtung führt neben Echtem und Starkem auch Falsches und Schwindelhaftes mit, das eine Zeitlang mit jenem verwechselt werden kann. Viel schlimmer ist es, wenn sich die Bewunderung für die großen französischen Meister wahllos auf alles Französische überträgt und jeder Kitsch, wovon die Franzosen eine recht erkleckliche Quantität erzeugen, geschätzt wird, weil er französisch, am Ende gar pariserisch ist. Gegen diese gar nicht so seltene Art von Franzosenverehrung, auf deren Konto ein ziemlich stattlicher Prozentsatz der für Kunstwerke nach Frankreich gehenden Summen entfallen dürfte, möchte auch ich mich dem Protest Vinnens anschließen.

Im übrigen aber bin ich dazu nicht imstande, denn ich muß mich zu jenen Kunsthistorikern zählen, die man jetzt so kurz und prägnant als Snobs zu be-

zeichnen pflegt; ich habe daher ein persönliches Interesse daran, einen Begriff näher zu untersuchen, der mich weit über mein Verdienst mit den Direktoren fast aller deutschen Galerien und den ersten Kunsthistorikern Deutschlands in eine Gruppe bringt. Wer sich irgendwelche leichte kunstgeschichtliche Kenntnisse zugezogen hat, der weiß, daß zu allen Zeiten eine Entwicklung existierte, die von einzelnen Künstlern getragen worden ist; gewiß haben nicht alle Künstler neue Probleme in Angriff genommen, gewiß haben viele ausgebaut, was andere begonnen, haben viele nur nachgeahmt, was andere gefunden. Aber die zur letzten Gruppe gehören, sind verschollen und vergessen; die Namen der Maler, die dreißig Jahre nach Raffael noch so malten wie er, die wie Michelangelo arbeiteten als er längst im Grabe lag, sind nur den Spezialisten bekannt, und ihre Werke lehren auch den gewissenhaftesten Galeriebesuchern das Gruseln und das Gähnen. Was von allen Zeiten gilt, gilt auch von heute; diejenigen, die heute Probleme verfolgen, die vor dreißig Jahren auf der Tagesordnung standen, werden verschollen und vergessen sein; ihre Namen wird man in den Lexicis vielleicht finden, für die Kunstentwicklung haben sie nie gelebt. Wer also mit historischen Kenntnissen behaftet, sich der Betrachtung der modernen Kunst zuwendet, kann nur für diejenigen Interesse haben, die die Entwicklung weiterführen, die neue Probleme angreifen und lösen und infolge dessen der großen Menge noch nicht gefallen. Er erhält dafür den Titel Snob. Der Name ist neu, der Begriff ist alt; denn zu allen Zeiten gab es Leute, die infolge intensiver Beschäftigung mit der Kunst oder aus Instinkt einen feineren Sinn für die kommende Entwicklung besaßen. Sie wurden, wie wir aus dem Urteil über die ersten Vorkämpfer Böcklins sahen, immer sehr verachtet, und es wurde ihnen der Geschmack der kompakten Majorität als der allein richtige entgegengehalten; dieser ist in der Regel der der Snobs von vorgestern, wofür uns wieder das Beispiel Böcklins lehrreich ist.

Nun gibt es selbstverständlich neben den Trägern der Entwicklung eine große Anzahl von Künstlern, die in durchaus achtenswerter Weise an den Problemen ihrer Jugend weiterfeilen und die vermittelnde Rolle zwischen den führenden Meistern und der großen Masse des Publikums spielen; ihre Bedeutung für die Gesamtentwicklung, ihre Wichtigkeit für die soziale Aufgabe der Kunst kann gar nicht scharf genug hervorgehoben werden. Aber der Kunstschriftsteller hat wenig über sie zu sagen; ihre Probleme sind dem Publikum geläufig, das an dem einzelnen Werke selbst Gefallen oder Mißfallen finden soll. Hier kann die Kunstschriftstellerei, über deren Überhandnehmen der Protest mit Recht klagt, den Mund halten; denn ein solcher Zwang, über Dinge zu reden, über die nichts zu sagen ist, muß zu einer unleidlichen Bevormundung des Publikums und zu einem anmaßenden Zensurenverteilen an die Künstler führen. Welche Anmaßung der Kritik, über Künstler, deren Probleme, Ziele und Entwicklungslinien klar liegen, den Bakel zu schwingen, fertigen Künstlern gegenüber den Schulmeister zu spielen, wie es in der landläufigen Kritik tagtäglich geschieht.

Schriftstellerei über moderne Kunst hat wohl nur da einen Sinn, wo sie sich bemüht, dem Publikum eine neue Richtung zu erklären, sie ihm intellektuell näher zu bringen, damit es leichter ein künstlerisches Verhältnis zu ihr gewinne. Hier hat sie tatsächlich zu allen Zeiten ihr Bestes geleistet und auch der Protest weiß davon zu erzählen, wie die Kunstschriftsteller vor zehn oder zwanzig Jahren Schulter an Schulter mit den Künstlern die Schlacht um die neue Kunst schlugen, wie große, freimütig anerkannte Verdienste sie sich damals erwarben; jetzt sind sie leider nur mehr Snobs, die nur für den untalentierten Nachwuchs eintreten. Ist es möglich, hier ernst zu bleiben? Kunstschriftstellerei ist gut und löblich, solange sie uns lobt; sie ist lästig und snobisch, sobald eine junge Generation der Gegenstand dieses Lobes wird.

Denn — das ist der Kern des ganzen Protestes — es ist eine neue Generation von Künstlern herangewachsen, die den künstlerischen Besitzstand der mittleren Generation gefährdet; auf diese Eindringlinge prasseln nun all die Vorwürfe des Mangels an Nationalgefühl, der Unfähigkeit, des Nichtslernenwollens, der Sensationssucht nieder, die einem guten Teil der Protestierenden noch im Ohre klingen müssen, so oft wurden sie ihnen von denen zugerufen, mit denen sie jetzt zur Bekämpfung des gemeinsamen Feindes eine Art Wahlkartell schließen. Daß sklavische und unselbständige Nachahmung der Franzosen, die man einem Teil der jüngsten Künstler vorwirft, ebenso schlecht und verdammenswert ist, wie die knechtische Nachäffung Thomas' oder eines anderen noch so deutschen Vorbildes es wäre, ist selbstverständlich; ebenso sicher ist aber auch, daß die begabteren des Nachwuchses Anregungen der französischen Malerei nach Cézanne und Van Gogh in ebenso selbständiger Weise zu einem eigenen Stil umzuarbeiten streben, wie es etwa Liebermann und sein Kreis beim Studium der Impressionisten getan haben. Die Gedächtnisschwäche, die aus alledem spricht, ist sehr komisch und man muß über das Pathos lachen, mit dem uns versichert wird, daß bis Fritz Erler und Habermann die wahre deutsche Kunst blühte, die dann hoffnungslos und jammervoll zusammenbrach. Aber die Sache hat auch eine sehr ernste Seite. Die protestierenden Künstler, die zumeist dem Geschlecht von 1860 bis 1880 angehören, also in der Blüte ihrer Kraft stehen, haben sich durch ihren Schritt auf die Altmännerbank begeben, auf der man die gute alte Zeit lobt und alles, was jung ist, tadelt. Wer mit solchen Mitteln kämpft, der ist schon besiegt, denn wer die Gegenwart beschimpft, der gehört schon der Vergangenheit an. Bei manchem Künstler tut es einem leid, daß er sich freiwillig zu den Alten gesellt hat, bei keinem wohl mehr als bei dem Senior des Protestes, bei Wilhelm Trübner, den wir Jungen viel lieber den Unsern nennen möchten. Denn auch darin tut man den Snobs unrecht, daß man sie des Mangels an Nationalgefühl beschuldigt; auch sie glauben, daß es heute deutsche Maler gibt, denen

das Ausland keinen gleichwertigen oder sicher keinen besseren Namen an die Seite setzen kann: Hodler und Klimt, Klinger und Kalckreuth und immer noch Max Liebermann. Es ist bezeichnend, daß alle diese Namen im Proteste fehlen.

Eine solche Streitschrift, die mancher vorhandenen und leicht begreiflichen Verstimmung eine höchst unglückliche und verfehlte Fassung gibt, ist im raschen Enthusiasmus des Künstlers bald unterschrieben; aber mancher von denen, die sich dazu fortreißen ließen, mag heute schon stutzig geworden sein, wenn er den Jubel merkt, mit dem der Protest von allen Vorkämpfern der schlimmsten künstlerischen Reaktion begrüßt wird. Da hilft die papierne Ablehnung des Vorwortes nichts, die sich gegen unwillkommene Verbündete im eigenen Lager richtet, »gegen künstlerische Minderwertigkeit, die eine Rechtfertigung ihrer Schwäche herauslesen möchte, gegen die Offiziellen, die glauben könnten, ihr reaktionäres System gebilligt zu sehen«. Vergebliches Bemühen; heute frohlocken alle, die in Kunstbetrachtung und Kunstschriftstellerei den Standpunkt des Krämergeistes, der Impotenz und der gröbsten Unkultur vertreten, über die Halbjungen, die sich selbst alt gemacht haben und jauchzen: Sie sind die Unseren!

HANS TIETZE (Wien).

DER MEISTER DES HAUSBUCHS ALS ZEICHNER FÜR DEN HOLZSCHNITT

VON WILLY F. STORCK

Eduard Flechsig, dem wir die ersten umfassenden Darlegungen über den Meister des Hausbuchs als Maler verdanken, hat soeben in den Monatsheften für Kunstwissenschaft IV (März-April) eine ausführliche und gründliche Abhandlung über den Hausbuchmeister als Zeichner für den Holzschnitt veröffentlicht. Diese Frage war bekanntlich bereits im letzten Jahre angeschnitten und von einer Anzahl Fachgelehrten beantwortet worden. Nun erfahren wir, daß Flechsig bereits 1899 erkannt hatte, daß die Holzschnitte des »Spiegel der menschlichen Behaltnis« Werke des Hausbuchmeisters seien. Schade, daß diese seine Entdeckung der Forschung so lange verborgen blieb und erst nach über zehn Jahren die Bestätigung durch Fachgenossen erhalten sollte. Flechsig hat dem bei Peter Drach in Speier erschienenen Spiegel menschlicher Behaltnis eine tiefgründende Untersuchung gewidmet, sein Verhältnis zu den früheren und späteren Ausgaben klar gelegt (nicht ohne im Nachwort die Mängel der bei Heitz erschienenen Ausgabe durch Hans Naumann gründlich aufzudecken). Die 277 Holzschnitte (bzw. 253 Holzstöcke) sind alle bis auf einen (die Verhöhnung des blinden Simson durch die Philister) nach des Meisters Zeichnungen (von drei verschiedenen Händen) ausgeführt worden. Die Ausgabe schließt sich im Text und in der Satzanordnung unmittelbar der 1476 bei Bernhard Richel in Basel erschienenen an, und muß etwa 1482 herausgekommen sein. In demselben Jahre kam der *Almanach auf das Jahr 1483* heraus, der ohne jeden Zweifel gleichfalls eine (sehr charakteristische) Arbeit des Hausbuchmeisters ist, wie man schon aus den bei Heitz (Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts Nr. 28) und Heitz und Häbler (Hundert Kalender-Inkunabeln 1905. T. 41)[1]) abgebildeten Darstellungen sehen konnte. Es handelt sich um fünf Initiale und eine besonders schöne Darstellung, einen Liebesgarten: ein junger Mann und eine junge Frau bei einem Brunnen (wer zweifelt jetzt noch an der Echtheit des Gothaer Liebespaares!). Spruchbänder tragen die Inschrift über dem Jüngling: »By disser bronen fart winsch ich uch frauelin gutter jar mannigfalt«, über der Jungfrau: »Geselle got gebe dir heil gutter jar ein michel teil«. — Weniger überzeugend ist für mich vorläufig noch die Mitwirkung des Hausbuchmeisters an der Illustrierung der deutschen Ausgabe von *Petrus de Crescentiis* »Philos. bon. *Opus ruralium commodorum seu de agricultura*«, die ich selbst vor Jahresfrist im Hinblick auf den Meister durchsah. Nur einige Blätter: der Küfer, Traubentreter, Winzer und Winzerinnen und Holzhauer usw. hatte ich mir als eventuell in Betracht kommend notiert. Flechsig nimmt etwa ein Dutzend der zahlreichen Holzschnitte — welche, sagte er nicht — für den Hausbuchmeister in Anspruch. Als Druckort nimmt er mit Recht Speier, als Verleger Peter Drach an. Bemerken möchte ich, daß das Verzeichnis der Stiftsbibliothek zu Aschaffenburg bei dem betreffenden Druck bemerkt: Speier, Peter Drach 1493. (cfr. Renz, die Inkunabeln der Stiftsarchivbibliothek zu Aschaffenburg 1908 p. 87). Jedenfalls gehört mit diesen zusammen ein Holzschnitt (ein Initial P mit einem Papst), der in Bärs Katalog »Incunabula xylographica et typographica (1910)« [1]) aus einem Druck, der 1483 bei Johann und Conrad de Hist in Speier erschien: De ritu et moribus Indorum, den Flechsig, wie er mir mitteilt, ebenfalls für eine echte Arbeit des Hausbuchmeisters hält. Aus dieser Tätigkeit des Meisters in den Jahren 1481—83 ergibt sich, daß er in *Speier* tätig war. Flechsig sieht hier den Hauptort seiner Tätigkeit, während er Frankfurt[2]) und Mainz (für die er seinerzeit selbst heftig plädiert hatte) ganz fallen läßt, m. E. ohne Grund und sehr zu Unrecht, wie ich noch ausführlich zu zeigen hoffe. Auch Heidelberg, das übrigens durchaus nicht nur gelehrte Universitätsstadt, sondern Residenz der kunstfreundlichen Fürsten Friedrichs des Siegreichen und Philipps des Aufrichtigen war, läßt er als Ort seiner Tätigkeit fallen, obwohl das bekannte Heidelberger Widmungsblatt, wie Valentiner richtig ausgeführt hat, stark *für* eine solche Annahme spricht. Wo war der Meister tätig, bevor er nach Speier kam? Flechsig stellt zur Beantwortung dieser Frage eine neue Hypothese auf: er führt seine Kunst nach *Ulm* zurück. Ich persönlich freue mich, daß Flechsig diese Hypothese ausspricht, weil ich selbst vor Jahresfrist auf ähnlichen Spuren war, wie ich verschiedenen Fachgenossen mitteilte. Ich wurde damals noch auf weitere Spuren verwiesen in Miniaturen usw., die ich aber bisher noch nicht weiter verfolgen konnte. Ich hatte mich schon erstaunt, daß Naumann in der Einleitung seiner Ausgabe (p. 24 u. 62), wo er von einem Einfluß des Zeichners des Aesop auf den »Spiegel« spricht, nicht auf den Gedanken kam, beide Zeichner

1) Dort notierte ich mir noch weitere Arbeiten des Hausbuchmeisters, vor allem Taf. 10 aus einem Ulmer Druck (J. Zainer) von 1474 u. a. m. Ob er nicht auch mit Augsburg Fühlung hatte?

1) Noch einen weiteren Holzschnitt (Abb. S. 120) hält Flechsig für eine Arbeit des Hausbuchmeisters: eine Randleiste, die sich in Drucken von Joh. Zainer in Ulm 1473 mehrmals findet.

2) Die Annahme, der Hausbuchmeister habe in Frankfurt gearbeitet, stützte sich unter anderem auf den Nachstich des Kopisten B × G, das Rorbach-Holzhausensche Wappen. Man nahm bisher an, daß es 1466 aus Anlaß der Vermählung des Frankfurter Patriziers Bernhard Rorbach und der Eilgin von Holzhausen entstanden sei. Flechsig weist nach, daß dem Vater Bernhard Rorbachs erst 1470 das Familienwappen »gebessert« wurde, indem auf den Helm eine Krone gesetzt wurde. Folglich kann der Stich nicht vor 1470 entstanden sein.

möchten eine und dieselbe Person sein. Die Ausführungen Flechsigs in diesen Punkten kann ich momentan nicht im einzelnen nachprüfen und referiere also: Die *fünfte deutsche Bibel,* die bisher noch nicht bestimmt lokalisiert wurde, möchte er für ein Erzeugnis der Kunst des Hausbuchmeisters in Anspruch nehmen. Die Mundart ist mittelrheinisch, und es wäre nicht ausgeschlossen, daß Speier als Druckort in Betracht kommt; wahrscheinlicher ist allerdings Ulm. Als mutmaßliches Druckjahr nimmt er 1477. Die Untersuchungen Flechsigs über des Meisters »Ulmer Tätigkeit« sind noch nicht abgeschlossen, er glaubt des Meisters Hand erkennen zu dürfen in *Steinhöwels Äsopübersetzung* (wohl kurz vor 1480), im *Boccaccio »De claris mulieribus«* (1473) und in *Steinhöwels Boccaccio-Übersetzung* (1473), ferner in einem mit ein paar Holzschnitten ausgestatteten Druck des *Konrad Fyner in Eßlingen.* Auch ein *Gemälde* aus des Meisters Ulmer Zeit glaubt Flechsig namhaft machen zu können: eine *Enthauptung Johannes des Täufers in der Karlsruher Gemäldegalerie (Nr. 35).* (Es gehört dazu überdies die Rückseite mit der »Geißelung Christi«, die, auseinandergesägt, heute neben der Vorderseite hängt.) Ich sehe die Gründe wohl, die Flechsig zu dieser Attribution veranlassen, und gebe verwandte Züge in dem Kopf des Herodes und vor allem in den hinter der Steinbrüstung lehnenden Gestalten zu. Trotzdem erscheint mir auch nur die Möglichkeit einer eigenhändigen Arbeit ausgeschlossen; das Karlsruher Bild gehört allerdings zu einer Gruppe (oberschwäbischer) Bilder, deren Beziehung zum Hausbuchmeister noch einer Klärung bedarf.

Zum *Hausbuch* selbst macht Flechsig einige Bemerkungen. Scharf wendet er sich gegen die Aufteilung der Planetenbilder an verschiedene Hände, die er als einen Unfug bezeichnet. So schlimm scheint mir denn die Sache doch nicht, und ich behaupte nach sehr eingehender Prüfung des Originals noch heute, daß bei der *Ausführung* auch der Planetenbilder drei Meister beteiligt waren. »Und zwar dürften Mars, Sol und Luna von dem Hausbuchmeister selbst herrühren, während Saturn und Merkur von einer zweiten, Jupiter und Venus von einer dritten Hand *ausgeführt* sein dürften. Auf dem Venusbild ist die Badehausszene später von dem zweiten Meister [oder Gesellen!] hinzugefügt worden. Doch diese Feststellung gibt uns noch nicht das Recht, drei gesonderte Individualitäten zu scheiden, da alle Darstellungen den gleichen Stilcharakter zeigen und die Verschiedenheiten nur der ausführenden Hand zu danken sind«. (Monatsh. f. Kw. 1910, p. 286). Ich verweise bei dieser Gelegenheit noch auf die Äußerungen von Beth (Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15.—16. Jh. Stud. z. d. Kunstgesch. 130, p. 44), der die Ausführung von verschiedenen Künstlerhänden schon wegen des Unterschiedes in ihrer Baumzeichnung fordert. Die von Bossert vorgeschlagene Deutung der Inschrift als Künstlersignatur lehnt Flechsig (wie auch ich) ab; doch scheint mir die Lesung »Henrich Lang f« als solche gesichert. Zur Datierung verweist Flechsig auf eine Stelle des Textes: »vor den Kreps ... Das is dez hertzogen von Luthringen stück, do in sust mit nicht geholffen kuntt«. Daß die Stelle von niemanden gelesen wurde, stimmt nicht ganz; Bossert z. B. erwähnt sie in einer Anmerkung seines Aufsatzes (Schauinsland 1910, p. 119). Flechsig bezieht die Stelle auf die Krankheit des Herzogs Reinhard II. von Lothringen im Winter 1481—82.

Der Aufsatz von Flechsig hat auf Grund sehr eingehender Forschungen viel neues und beachtenswertes Material geboten und neue Wege gewiesen, die die Forschung weiter zu verfolgen hat und bereits tut. *Dr. M. Geisberg* hatte die Freundlichkeit, mir mitzuteilen, daß er eine Reihe von *Einzelschnitten,* die bei Schreiber (Manuel de l'amateur de la gravure sur bois I/II) verzeichnet sind, für Originalarbeiten des Hausbuchmeisters hält und zwar folgende Blätter: Geburt Christi, Berlin (Schr. 70), Kreuztragung, München, Rosenthal (Schr. 354), Kalvarienberg, Nürnberg (Schr. 484), Beweinung, Maihingen und Berlin (Schr. 514), Grablegung, Berlin (Schr. 531), Christuskind mit Blumen, Berlin (Schr. 821), Jesuskind mit Nonne, Paris (Schr. 824), Madonna in Halbfigur, Wien, S. Przibram (Schr. 998), Madonna von Engeln gekrönt, Wien (Schr. 1123), Dominikus, Dresden (Schr. 1388). — Kein Meister steht eben so sehr im Mittelpunkt des Interesses. Und schon hört man von neuen Entdeckungen, die uns demnächst dargeboten werden. Es wird sich daher fast empfehlen, dem Meister eine ständige Chronik zu widmen, wie kürzlich vorgeschlagen wurde.

P. S. Um nicht noch an anderer Stelle das Wort ergreifen zu müssen, füge ich hier einige Bemerkungen über die Auslassungen von *A. v. Wurzbach* in dem III. Band seines Niederländischen Künstlerlexikons an, wo S. 201—211 über den Meister des Hausbuchs gehandelt wird. Es ist nicht nötig, auf alle die vielen unrichtigen und oberflächlichen Behauptungen einzugehen, die sich in diesem so sicher und siegesgewiß auftretenden Extrakt finden. Nur einige herausgegriffene Beispiele sollen dem Leser einen Begriff geben von der Kompetenz des Gesagten. Nichtssagende (und allerseits bekannte) Erörterungen über den Text des Hausbuches (den natürlich wieder nur Herr von Wurzbach gelesen hat) leiten die Sache ein. Es folgen Ausführungen über die Miniaturen und Zeichnungen des Hausbuchs, von denen die wohl am interessantesten ist, daß die dritte Gruppe von Handzeichnungen (Badehaus, Weiherhaus, Turnier usw.) von *Erwin von Stege,* dem Meister E. S. (des Dr. v. Wurzbach) herrührt!! Reiherfedern, Brokatmuster und altböhmische Leibröcke liefern billiges Beweismaterial. Ein weiterer Abschnitt: Zeichnungen jener zwei Meister, von welchen die Blätter des Hausbuches herrühren, bieten den Hinweis auf mehrere *»Dürerfälschungen«,* die Herr von Wurzbach als Werke der Hausbuchmeister erkannt hat (drei Landsknechte, Reiterzug usw.)!!! Von seiner Betrachtung der Stiche ist neu die Behauptung: der sich kratzende Hund sei gewiß *nicht* vom Hausbuchmeister!! — Daß v. Wurzbach sämtliche von der Forschung dem Hausbuchmeister zugewiesenen Gemälde nicht für eigenhändig hält, sondern als von »geschickten Dorfmalern ohne das geringste selbsteigene Kompositionstalent, leidlich zusammengetragen« betrachtet, ist weiter nicht schlimm. Wohl aber, daß man dann die Bemerkung liest: »wenn er überhaupt gemalt hat, so rührt von ihm ein kleines *jugendliches Porträt in Nürnberg* her (Klass. Bilderschatz X, 1358), welches dort als A. Dürer figuriert und dessen Physiognomie, Tracht und Haltung eine unleugbare Verwandtschaft mit den Jünglingen der Kupferstiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts zur Schau trägt«! — aber auch nicht die Spur!! — Auch über die Person des Meisters vermag der vielwissende Autor Andeutungen zu machen: »Es wäre nicht unmöglich, daß er ein Sohn des Malers Hans von Zürich gewesen ist, des Freundes oder Schwagers des Erwin von Stege, weil sich durch diese Verwandtschaft die schweizerischen Beziehungen zu den Goldast, die genaue Kenntnis der Stiche des E. S. und die merkwürdigen Analogien in den Zeichnungen der Planetenfolge mit jenen der Gruppe III des Hausbuchs erklären ließen.« (!!)

NEKROLOGE

Der Historien- und Porträtmaler **Gustav Goldberg** ist am 8. Mai in München im Alter von 64 Jahren gestorben (geb. zu Krefeld am 9. Juni 1856). Goldberg, ein Schüler W. v. Kaulbachs, Rambergs und Pilotys, hat als

Bildnismaler Gutes geleistet, er zeigte sich als vornehmer, gediegener Künstler. Sein Name erinnert an die prunkvolle Kunstperiode König Ludwigs II., für den der Künstler eine Reihe seiner feinsten Arbeiten geschaffen hat. Er wurde mehrfach durch goldene Medaillen ausgezeichnet.

Der Bildhauer **Anton Karl Rumpf**, geb. zu Frankfurt a. M. am 24. März 1838, ein Schüler des Städelschen Instituts, der Münchener Akademie und später Schillings, ist, 73 Jahre alt, in seiner Geburtsstadt gestorben. Das Goethe-Museum in Weimar besitzt eine Goethebüste von ihm, die Stadtbibliothek in Frankfurt eine Büste des Dichters Wilhelm Jordan; auch ein Denkmal für den Erfinder des Telephons, Philipp Reis, in dessen Geburtsort Gelnhausen hat er geschaffen.

PERSONALIEN

Vom Kais. deutschen Archäologischen Institut in Rom kamen in den letzten Jahren allerhand beunruhigende Nachrichten in die Presse, die auch an dieser Stelle wiedergegeben wurden (zuletzt Nr. 21, Sp. 327). Es wurde beklagt, daß die altberühmte Anstalt, an deren Spitze früher zwei namhafte Gelehrte mit dem Titel erster und zweiter Sekretar standen, von den älteren Trägern dieser Ämter verlassen und ihre Leitung seit bald zwei Jahren einem noch jungen Archäologen, Prof. Richard Delbrück, vorher Privatdozent in Berlin, anvertraut sei. Die Schuld an diesen Verhältnissen wurde der Zentraldirektion des Kais. Archäologischen Instituts in Berlin beigemessen, der, wie den meisten leitenden Behörden, allerhand Übles nachgesagt wird. Tatsächlich aber war folgendes geschehen. Die Zentraldirektion sah sich nach dem keineswegs von ihr veranlaßten oder verschuldeten Abgang der beiden letzten Träger des ersten Sekretarpostens, der Professoren E. Petersen und G. Körte, auf Grund eingehender Erwägungen außerstande, den langjährigen zweiten Sekretar Prof. Hülsen bedingungslos zum ersten vorzuschlagen und mußte, als er sich entschieden weigerte, das Amt kommissarisch zu übernehmen, hierfür einen anderen empfehlen, worauf Prof. Hülsen bedauerlicherweise seinen Abschied nahm. In Dr. Delbrück hatte die Zentraldirektion unter den Gelehrten, von denen die Annahme der römischen Stellung zu gewärtigen war, den dafür am besten vorbereiteten gewählt. Er hat in den zwei abgelaufenen Jahren seiner kommissarischen Amtsführung die Verwaltung und Lehrtätigkeit in einer Weise geführt, daß die Zentraldirektion nicht umhin konnte, wiederholt seine definitive Ernennung bei dem vorgesetzten Ministerium, dem Auswärtigen Amte zu beantragen. Diesem Antrag ist nun endlich Folge gegeben und Prof. Delbrück vom Kaiser definitiv zum ersten Sekretar ernannt. Jetzt erst wird die Frage zu lösen sein, ob auch der zweite Sekretarposten neu besetzt oder von der doppelten Spitze, die manche Schwierigkeiten mit sich bringt, endgültig abgesehen werden soll, um dem einzigen Leiter öfter wechselnde Hilfskräfte beizugeben. Diese fachlichen Erwägungen durch öffentliches Dreinreden zu stören, wäre unzweckmäßig. Ausgesprochen werden darf aber der Wunsch, das Auswärtige Amt möge, wie die römische Personalfrage, nun auch die Reform der Zentraldirektion bald erledigen. Diese Reform, von der Behörde selbst vor zwei Jahren beantragt, zielt hauptsächlich dahin, durch vermehrte Heranziehung außerpreußischer Archäologen der Stellung des Instituts als Reichsanstalt besser als es bisher, in allzulangem Festhalten an den Traditionen seiner preußischen Vergangenheit, geschehen ist, Rechnung zu tragen. Auch die sehr notwendige materielle Aufbesserung der Auslandsposten des Instituts hat, wie wir hören, die Zentraldirektion längst vorgeschlagen.

Dr. Walter Bombe, bisher in Florenz, habilitierte sich in Münster mit einer Antrittsvorlesung über das Thema »Die Kunst am Hofe Federigos von Urbino«. Seine Habilitationsschrift über Pietro Perugino wird in den »Italienischen Forschungen« erscheinen.

In der **Berliner Akademie der Künste** hat eine Wahl von Mitgliedern des Senats stattgefunden. Von den Senatoren, die statutenmäßig von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder zu wählen sind, hatten auszuscheiden aus der Senatssektion für die bildenden Künste die Maler Exzellenz Prof. *Ferdinand Graf Harrach*, Prof. *Ernst Hildebrand*, Bildhauer Prof. *Fritz Schaper* und Prof. *Gerhard Janensch*. Diese Herren sind von der zuständigen Sektion der Mitgliedergenossenschaft wiedergewählt worden.

Professor Dr. **Julius Vogel**, der Kustos des Museums der bildenden Künste in Leipzig, der sich um die Ausstellung französischer Kunst in Leipzig in hohem Maße verdient gemacht hat, ist von der französischen Regierung durch Verleihung des Kreuzes der **Ehrenlegion** am roten Bande ausgezeichnet worden.

Dr. H. H. Josten, Volontär bei den Kgl. Museen in Berlin, wurde zum Assistenten des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn ernannt.

Zum Professor in der Gravierkunst an der Reichsakademie für Bildende Kunst in Amsterdam ist als Nachfolger von Pieter Dupont der Lehrer an der Haager Akademie **J. J. Aarts** ernannt. Aarts ist 1871 im Haag geboren und hat an der Akademie seiner Vaterstadt studiert. Die von P. Bremmer redigierte holländische Zeitschrift: »Moderne Kunstwerken« widmete 1909 seinen graphischen Arbeiten ein ganzes Heft; dort findet man verschiedene charakteristische Proben seiner Kunst in vorzüglichen Lichtdrucken. Aarts schildert hier die Polderarbeiter, wie sie als menschliche Zugtiere ein Schiff am Ufer mühsam weiterziehen, oder wie sie Mittagsstunde halten und von der Müdigkeit überwältigt, in Schlaf gesunken sind; oder er entnimmt seine Motive dem elenden Leben der Landstreicher, deren harte und stumpfe, von der Not gezeichnete Gesichter er trefflich wiederzugeben weiß. Aarts zeichnet auch Porträts.
M. D. H.

WETTBEWERBE

Die **Ausstellung der 82 Entwürfe für das Bismarck-Nationaldenkmal** auf der Elisenhöhe, die der Kunstausschuß aus den 379 eingelaufenen Arbeiten ausgewählt hat, findet vom 1. Juni bis zum 16. Juli im Paulinen-Schlößchen zu **Wiesbaden** statt. Gleichzeitig wird in Wiesbaden der Kunstausschuß noch einmal tagen und sich dabei endgültig über die weiteren Schritte, die wegen der Ausführung eines preisgekrönten Entwurfes oder eines neuen Wettbewerbes zu unternehmen sind, entscheiden. Wie die »Werkstatt der Kunst« berichtet, wird voraussichtlich ein **engerer Wettbewerb** veranstaltet werden und dieser Schritt dürfte auch bei unseren Künstlern wenig Widerspruch finden.

Unter den deutschen Architekten schreibt der **Danziger Stadtrat** einen **Wettbewerb** zur Gewinnung von Entwürfen für eine Stadthalle in Danzig aus. Drei Preise von 6000, 4000 und 2500 M. werden ausgesetzt, Ankäufe zu je 1000 Mark in Aussicht gestellt. Die Frist läuft bis zum 15. Oktober.

Die Regierung in **Montevideo** hat beschlossen, zwei **Wettbewerbe** zu eröffnen, davon einen für den Bau eines Regierungspalastes. Es sind 60000 Goldpiaster für die Preise und die Kosten des Wettbewerbes ausgeworfen.

DENKMALPFLEGE

Denkmalsschutz in Lübeck. Obwohl *Lübeck* seit dem Mittelalter bestrebt war, seinen seltenen Reichtum an Kunstdenkmälern zu erhalten, und schon seit 1813 eine Verordnung zum Schutze seiner Denkmäler besaß, konnte doch nicht verhindert werden, daß manche Kunstdenkmäler verloren gingen, weil sie sich in Privatbesitz befanden. Es soll daher jetzt der Weg der Gesetzgebung beschritten werden, um auch solche Denkmäler zu erhalten. Das **Denkmalsschutzgesetz,** das der Senat der beschlußfassenden Körperschaft vorlegte, schließt sich an das hessische Gesetz an und enthält folgende wesentliche Punkte: Als Denkmal im Sinne des Gesetzes gilt jeder bewegliche oder unbewegliche Gegenstand, dessen Erhaltung wegen seiner Bedeutung für die lübeckische Geschichte und Kunstgeschichte im öffentlichen Interesse liegt. Die Ausübung des Schutzes soll unter der Aufsicht eines Denkmalsrates dem Konservator der Bau- und Kunstdenkmäler übertragen werden. Der Denkmalsrat besteht aus zwei Mitgliedern des Senats, sechs bürgerlichen Deputierten und dem Konservator. Baudenkmäler dürfen ohne Genehmigung des Denkmalsrates weder vernichtet oder dem Verfall preisgegeben, noch übertüncht oder bemalt werden. Bauliche Anlagen oder Veränderungen, aufdringliche Aufschriften, Malereien oder Reklameschilder an einem Baudenkmal oder in dessen näherer Umgebung dürfen ohne Genehmigung des Denkmalsrates nicht ausgeführt oder angebracht werden, wenn sie geeignet sind, das Denkmal zu verdecken, zu verunstalten oder wesentlich zu beeinträchtigen. Von jeder Veräußerung eines beweglichen Denkmals ist dem Konservator schriftlich Mitteilung zu machen. Bewegliche Denkmäler ohne Genehmigung des Denkmalsrates aus dem lübeckischen Staatsgebiet zu entfernen, ist verboten. Die in Betracht kommenden Denkmäler werden in einer Denkmalsliste geführt.

Mecheln macht hinsichtlich köstlicher vlämischer Bauten Brügge den Rang streitig. Man tut dort auch alles, um diesen architektonischen Reichtum treu zu hüten. So beschloß die Stadtverwaltung Mechelns die Restauration und den Ausbau der imposanten Alten Hallen am Großen Platze nach den Entwürfen des Stadtbaumeisters van Boxmeer. Die Hallen sollen von einem 60 Meter hohen Belfried überragt werden, dessen Grundmauern noch vorhanden sind, aber seit dem 16. Jahrhundert von einem, von zwei achteckigen Türmchen eingehegten pyramiden-förmigen Dach bedeckt waren. Die Mechelner Hallen stammen aus dem Jahre 1320 und zeigen gotische Architektur; sie bilden mit dem Hause des Großen Rates ein majestätisches Ganzes.

A. R.

DENKMÄLER

Joseph Joachim ein Denkmal zu errichten, das in einer Nische in der großen Halle der Hochschule für Musik in Berlin aufgestellt werden soll, haben Freunde, Schüler und Verehrer des Meisters beschlossen. Die Ausführung des Denkmals hat Professor *A. v. Hildebrand* in München übernommen.

In **Dresden** ist zur Erinnerung an **Otto Ludwig** in den Anlagen der Bürgerwiese eine von dem Bildhauer *Krämer* geschaffene Herme aus weißem Marmor aufgestellt worden.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen in Griechenland. Nächst dem Theseion in Athen sind Untersuchungen angestellt worden, um die alte Agora wieder aufzufinden. Dabei hat man zahlreiche interessante Funde gemacht, unter denen als wichtigster der Torso einer schönen Apollostatue erscheint, den Oekonomos mit dem nach Pausanias von dem Bildhauer Euphranor geschaffenen Apollo identifiziert. Auch mehrere wichtige Inschriften wurden gefunden, darunter eine mit einem Gesetz über die Aparchai (Erstlingstribute) von Eleusis, eine über die Minen von Laurion und eine dritte, in der der Name eines athenischen Archons Namens Athenodoros erstmalig genannt ist. Unter dem Theseion scheint das berühmte Metroon von Athen gelegen zu haben, dessen Position schon lange bestritten ist. Die Inschriften lassen auf die Placierung des Metroons an dieser Stelle schließen. — Bei Untersuchungen der in der Ebene von Elis, speziell in der ausgedehnten Area der Elis Koile an der Mündung des Peneios-Flusses, wurden Säulenreste aufgedeckt, die möglicherweise von dem von Pausanias beschriebenen Athenatempel herrührt. Das wichtigste der an das Licht gekommenen Gebäude war das sogenannte Octagonon. In der Nähe dieses in christlichen Zeiten in eine Kirche verwandelten Gebäudes wurden eine Anzahl Grabsteine mit Inschriften gefunden. In den Gräbern selbst kamen noch ein schöner Goldschmuck, der jetzt in das athenische Museum überbracht worden ist, und verschiedene Vasen lokaler Fabrik zum Vorschein, die von besonderem Interesse sind.

M.

Neue Ausgrabungen in Athen. Die wichtigsten Ausgrabungen und Untersuchungen, die im Jahre 1910 in Athen vorgenommen worden sind und teilweise noch fortdauern, haben — wie wir Berichten im »Bulletin de l'art ancien et moderne«, »The Nation« und dem Vortrage Brückners in der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin entnehmen — unter den Auspizien der Griechischen Archäologischen Gesellschaft auf der Agora und auf dem Friedhof des Kerameikos stattgefunden. Seitdem Kumanudis vor ungefähr 20 Jahren die Südostecke der römischen Agora aufgedeckt hatte, ist in diesem athenischen Gebiete fast nichts mehr gearbeitet worden. Im letzten Jahre hat man aber ein Haus und eine römisch-katholische Kapelle expropriiert und infolge davon konnten ein beträchtlicher Teil der Zentralarea aufgeräumt und die Fortsetzung des südlichen Portikus auf ungefähr 30 Meter aufgedeckt werden. Längs der Agora wurden noch zahlreiche Säulen, manchmal bis zu vier Meter Höhe, in Situ gefunden. Unter dem Portikus waren gerade so wie auf der Ostseite Werkstätten und Kaufläden installiert. Wenn man weiter nach Westen kam, so lag da ein Brunnen aus einem Marmorbassin gebildet, aus dem das Wasser sich aus mehreren Mündungen ergoß. Davor war eine Marmorplatte mit wenig tiefen Höhlungen in den Boden gelassen, um die Hydrien sicher einzustellen. Die Fontäne war zweifellos von der berühmten Klepsydra gespeist, die im Nordwesten der Akropolis rauschte und von der eine Abzweigung zum Horologion des Andronikos aus Pyrrhos (Turm der Winde) führte. Stein- und Marmorleitungen, von denen Teile gefunden wurden, verteilten sie auch um die Agora. Um diese für die Topographie Athens in der römischen Epoche wichtige Ausgrabung zu vollenden, muß das Terrain ausgehoben werden, das die Agora von dem Tor der Athena Archegetis trennt. Ferner muß die Militärbäckerei abgebrochen werden, damit die Agora mit der Hadrianischen Bibliothek vereinigt werden kann. —

Im Kerameikos hat Brückner unter der Assistenz von Oikonomos und des Architekten Orlandos die im Jahre 1907 begonnenen Arbeiten wieder aufgenommen, bei denen im Jahre 1909 die Gräberstraße von ihrem Zugange bis zum Grabmal des Dexileos bis zur Tiefe ihrer Anlage um 400 v. Chr. ausgeräumt war. Brückner hat zunächst den Terrainstreifen weggeräumt, der im Osten von der Kapelle

der Hagia Triada begrenzt ist und der zwischen der Gräberstraße und dem das Feld abschließenden Damm liegt. Längs dem in Mauern gefaßten Bett des Eridanos, deren Sohle acht Meter unter dem heutigen Erdboden liegt, wurde ein sehr kompliziertes Netz von verschließbaren Aquädukten und Kanälen aus verschiedenen Epochen entdeckt, welche zu Bewässerungszwecken für die Gärten und Felder auf der linken Seite des Unterlaufes des Eridanos angelegt waren. — Die wichtigste Entdeckung war aber die eines rechteckigen mäßig großen Gebäudes, das sich in dieser Region ungefähr da erhob, wo eine Querallee in die Hauptstraße mündet. Hier war die Gabelung der nach Eleusis führenden heiligen Straße und der Gräberstraße. Zwei an den Ecken eingesetzte Grenzsteine mit der Inschrift »Grenze des Heiligtums der Tritopatren. Betreten verboten« unterrichten über die Bestimmung des Gebäudes; es war ein Abaton und Heiligtum der Tritopatreis (Tritopatores), wahrscheinlich der »Urväter« oder »Voreltern«. Dieses Denkmal gehört also in die gleiche Kategorie wie die im Jahre 1906 zu Delphi gefundene und dem Tritopator der attischen Familie der Pyrrhakiden geweihte Rundeinfassung. Es ist von größtem religionsgeschichtlichen Interesse. — Unter den Kleinfunden ist eine relativ große Anzahl von Ostraca (44) mit Namen von im Ostracismus Verurteilten (11 mit Thukydides Sohn des Melesias, 26 mit Kleïppides Sohn des Deinias) zu erwähnen, wodurch die Sammlung von solchen Ostraca bedeutend vermehrt wird. Sie tragen zur Kenntnis der Parteiverhältnisse unmittelbar nach Perikles' Tod bei. — Außerdem hat Kuraniotis auf dem Pnyx eine halbrunde Stützmauer aus kleinen Steinen gefunden, die älter ist als die durch Vasenfragmente des 5. und frühen 4. Jahrhunderts zu datierende schon bekannte Mauer. — Ferner haben Mitglieder der amerikanischen Schule im Parthenon den Fußbodenplattenbelag an mehreren Stellen aufgenommen und darunter Gräber gefunden, in denen während der byzantinischen Epoche die Bischöfe beigesetzt wurden. — Endlich sind nordwestlich von der Akropolis, an der Stätte des Bouleuterions, einige wertvolle Funde gemacht worden, darunter ein Marmorkopf vom Typus des Omphalos-Apollon im Athenischen Nationalmuseum von der Wende des 6./5. Jahrhunderts. *M.*

ARCHÄOLOGISCHES

Der Antinous des Antonianus. Zu den hervorragendsten Kunstwerken, die in den letzten Jahren neben dem Mädchen (?) von Antium, dem Discobol von Castel Porciano und der Bankniobide in Italien zum Vorschein gekommen sind, gehört der zu Torre del Padiglione, nicht weit von Rom nächst der Via Appia, gefundene Antinous, der zurzeit noch im Isituto dei Fondi Rustici aufgestellt ist. Eine Abbildung davon bringt eins der letzten Hefte des »Connoisseur«. Das 1,43 m hohe Relief ist auf einer Platte feinkörnigen starken Marmor, der mit kleinen Kristallen durchsetzt ist, ausgeführt. Es stellt den jugendlichen Antinous mit dem Attribut des Silvanus dar; und die Arbeit ist ein Produkt außerordentlicher Kunstfertigkeit und eines ebenso guten Geschmacks, der mit den besten Traditionen griechischer Kunst sich verträgt. Bis jetzt kannte man zwar zahlreiche Darstellungen des bithynischen Jünglings als Hermes, Apollo, Ganymedes und Adonis, aber sonst ist er nur zweimal mit Attributen einer italischen Gottheit, des Vertumnus, bekannt. Die neue Darstellung bringt eine Kombination zweier Auffassungen, einer griechischen des Antinous Dionysos und einer römischen des Silvanus, wobei der Charakter der griechischen dionysischen Schönheit des Antinous in der symbolischen Transformation bewahrt ist, in der er zum italischen Genius der Wälder und Villen geworden ist. Das prachtvolle Relief, dessen Entstehung kurz nach dem Tod des Antinous (130 n. Chr.) anzusetzen ist, trägt auf der Vorderseite des neben dem Gotte stehenden Altars die Signatur in griechischen Buchstaben »Antonianos Aphrodeisieus Epoiei«, wodurch uns der bis jetzt unbekannt gewesene Name eines Bildhauers der Schule von Aphrodisias in Karien offenbart worden ist, aus der wir bereits die Künstlernamen eines Aristeas, Papias kennen; aber das neugefundene Werk des Antonianos übertrifft die genannten Künstler sowohl in Technik, wie in dem Gefühl für klassische Formen. Das Relief offenbart einen Bildhauer, der die beste Zeit der attischen Skulptur des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus durch und durch studiert haben muß. Man hofft, daß das Relief baldigst den Sammlungen des Termen-Museums in Rom zugeführt wird. Es ist nunmehr auch mit begleitendem Texte Rizzos in den Arndt-Bruckmannschen Denkmälern als Nr. 635 veröffentlicht. *M.*

SAMMLUNGEN

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** hat aus der *berühmten Uhrensammlung von Karl Marfels* drei Taschenuhren des 17. und 18. Jahrhunderts und eine Uhr in gemaltem Emailflakon zum Geschenk erhalten. Die Kgl. Porzellanmanufaktur in Kopenhagen widmete der Sammlung eine wertvolle Porzellanschüssel mit Unterglasurmalerei von G. Rode in Kopenhagen. Ein besonders kostbarer Ankauf aber ist dem Museum gelungen: es erwarb eine *Apostelfigur von Johann Joachim Kändler*, dem berühmten Meißner Porzellanbildhauer, aus der Zeit vor 1740.

Der von Prof. Dr. Lichtwark beantragte, auf 2300000 M. veranschlagte **Erweiterungsbau der Kunsthalle in Hamburg** wurde durch den Ausschuß der Bürgerschaft genehmigt.

Vom **Altertümermuseum in Middelburg,** das in dem herrlichen spätgotischen Rathaus untergebracht ist, ist ein neuer beschreibender Katalog herausgegeben, ein Oktavband von 196 Seiten, leider ohne alle Abbildungen; der letzte erschien 1887. Obwohl die Sammlung hauptsächlich Gegenstände von kulturhistorischem und lokalgeschichtlichem Interesse enthält, so befinden sich doch auch einige Sachen darunter von künstlerischem Werte; so z. B. die *Tonbüste Karls V.* (Nr. 43), die in Brügge auf der Goldenen Vlies-Ausstellung als die Büste Ferdinand I. und eine Arbeit von Conrad Meyt figurierte; als solche ist sie auch in dem Aufsatz von Henri Hymans in Onze Kunst 1907, Deel XII, p. 117 abgebildet. Inzwischen ist die Büste zur Restauration in der Kunstgewerbeschule des Rijksmuseums gewesen; hier wurden die später aufgetragenen dicken Farbschichten entfernt, dabei stellte sich heraus, daß man es mit einer sehr feinen, ursprünglich polychromiert gewesenen Arbeit zu tun hatte, und man entdeckte auf dem schmalen Hemdkragen die Inschrift: Effigies Caroli Quinti MDXXIII. In der holländischen Zeitschrift »Eigen Haard«, in der Nummer vom 21. Okt. 1908, hat Generaldirektor van Riemsdyk ausführlich über diese Büste berichtet; dort findet sich auch eine Abbildung derselben nach der Restauration.

Von zwei Korporationsstücken des Museums, die bisher als anonyme Werke gelten, kann man jetzt mit Sicherheit den Middelburger Porträtmaler *Willem Eversdyck* († 1671), von dem auch das Rijksmuseum einige kleine Porträts besitzt, als den Schöpfer angeben; es sind dies ein Gruppenbild von sieben Mitgliedern der Bürgerwehr (Nr. 118), das 1655 datiert und bezeichnet ist, und ein anderes von 23 Personen der Küfergilde, das 1662 datiert und ebenfalls bezeichnet ist (Nr. 121). Die Zeichnungen und Datierungen fand man 1904 in Amsterdam im Rijksmuseum, wohin die Gemälde zur Restaurierung geschickt waren. Außerdem

sind in der Middelburger Sammlung von Interesse sechs Glasfenster aus dem Jahre 1549, von denen eins in dem Werke von Ewerbeck & Neumeister, Die Renaissance in Belgien und Holland, allerdings recht unzulänglich, abgebildet ist. *M. D. H.*

Erwerbungen des Metropolitan-Museums im Department für klassische Kunst. Von zwei hervorragenden Erwerbungen des großen New Yorker Museums aus dem Gebiete der klassischen Kunst ist an dieser Stelle schon die Rede gewesen: der überlebensgroße Kopf einer Göttin, ein griechisches Werk aus dem 4. Jahrhundert, und der römische Sarkophag mit dem Kampf zwischen Sirenen und Musen wurde bereits erwähnt. Nunmehr schildert das April-Bulletin des Metropolitan-Museums auch die weiteren Erwerbungen des Jahres 1910 aus dem Gebiete der klassischen Kunst; darunter ist die wichtigste eine römische Porträtbüste aus der flavischen Periode, die einen Mann mittleren Alters von strengem Charakter und geistvollem Blick darstellt. Des weiteren ist ein römischer Pilaster mit Blumendekoration von großem Interesse, der den dekorativen Stücken der Ara pacis verglichen werden kann, obwohl das New Yorker Stück zweifellos nicht direkt dazu gehörte. Vielmehr ist es einem anderen Gebäude zuzuschreiben, von dem die Uffizien und die Villa Medici Dekorationsstücke besitzen. — Ein neu erworbenes imposantes Stück von guter Erhaltung ist eine überlebensgroße weibliche Gestalt im Stil der Themis des Chairestratos von Rhamnous; es gehört in die attische Schule des frühen dritten Jahrhunderts. Des weiteren sind zu nennen: eine tote Ziege, eine spätgriechische oder römische Arbeit von außerordentlicher Naturwahrheit, ferner die Peitho aus dem bekannten Helena-Relief, in dem Aphrodite Helena überredet, dem Paris zu folgen. Die neu erworbene New Yorker Peitho gleicht durchaus der gleichen Figur auf dem Neapler Relief. — Unter den Bronzen ist ein griechisches Relief mit dem fliegenden Boreas in Knielaufstellung aus dem 6. Jahrhundert und ein anderes aus dem späten 5. Jahrhundert mit einem Kampf zwischen einem Jüngling und einem Greif zu erwähnen. — Unter den Terrakotten ragt eine Serie von 129 verschiedenen Stücken aus Tarent, zum größten Teil fragmentarisch, hervor. Die einzelnen Stücke lassen sich zu Totenmahldarstellungen und anderen Grab- und Totenkultreliefs teilweise zusammensetzen.

Das gleichzeitig erschienene Bostoner Museum of Fine Arts Bulletin vom April schildert die Ausgrabungen der Amerikaner bei der dritten Pyramide, wo der Friedhof des Mykerinus und der Taltempel der dritten Pyramide aufgedeckt wurden und herrliche Funde gemacht, die zu dem Hervorragendsten gehören, was die ägyptischen Ausgrabungen in dem letzten Jahrzehnt gefördert haben. Solche Plastik wie der Alabasterkopf des Shepseskhaf, des Sohnes des Mykerinus, und der des Mykerinus selbst, wie die Statuentrias, wo Mykerinus mit Hathor und einer Gaugöttin zusammen auf einer Schieferplatte gearbeitet ist, und wie die Doppelstatue des Mykerinus und seiner Gemahlin müssen den Neid aller anderen Nationen auf die amerikanischen Ausgrabungen erwecken. G. A. Reisners ausführlicher und mit glänzenden Abbildungen ausgestatteter Bericht in dem April-Bulletin des Bostoner Museums ist von außerordentlicher Wichtigkeit für die Geschichte der Baukunst und der Plastik der 4. Dynastie. *M.*

Das Château de Maisons-Laffitte, das der französische Staat im Jahre 1905 für 200000 Fr. erworben hat, wird in ein Museum umgewandelt werden, und kommt unter die Verwaltung des Louvre-Museums, zu dem es in einer Art Filialverhältnis stehen soll. Das Schloß, das als eines der schönsten Bauwerke Mansarts gilt, wurde für René de Longueil, den Präsidenten des Pariser Parlaments, erbaut, und ist seitdem fast gänzlich unberührt geblieben. Dujardin-Beaumetz, der Unterstaatssekretär der Schönen Künste, läßt das Château in ein Museum von Kunstgegenständen und Tapisserien des 17. und 18. Jahrhunderts verwandeln und das Louvre-Museum will eine Anzahl Gemälde aus der gleichen Periode für das neu zu gründende Museum abgeben. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die **Ausstellung des »Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler«** wird am 20. Mai in der Düsseldorfer Kunsthalle eröffnet werden. Besonderes Interesse verdient eine historische Abteilung: französische Aquarelle von Delacroix, Daumier, Guys und Manet über Cézanne und van Gogh bis zu den Jüngsten.

Eröffnung der Dresdener Aquarell-Ausstellung. Der Sächsische Kunstverein eröffnete am 5. Mai in den Räumen des akademischen Ausstellungspalastes zu Dresden eine große Aquarell-Ausstellung. Sie soll neben der Internationalen Hygiene-Ausstellung zur Anziehungskraft Dresdens während dieses Sommers beitragen, ohne doch die große Kunstausstellung Dresden 1912 zu beeinträchtigen. Dazu wird sie geeignet sein. Wenn sie auch die Bedeutung der letzten Aquarell-Ausstellung des Kunstvereins im Jahre 1909 nicht erreicht, bietet sie doch eine Reihe guter Leistungen, die den Freunden der Wassermalerei willkommene Gelegenheit zum Kaufen bieten werden. Sie wurde vorbereitet durch einen Ausschuß, bestehend aus dem Direktorium des Vereins und einer Anzahl hinzugewählter Dresdener Künstler, dazu war in Berlin, München, Düsseldorf, Weimar, Hamburg, Königsberg, Stuttgart, Karlsruhe und Wien je ein Vertreter zur Auswahl von Bildern an Ort und Stelle ernannt worden. Eine Dresdener Jury überprüfte die sämtlichen 2000 eingegangenen Bilder, von denen nach dem ersten Katalog 793 aufgenommen wurden; nachträglich sind dann noch einige, namentlich englische, hinzugekommen. Da die Bilder in den 18 größeren und kleineren Sälen nur einreihig gehängt und mit Geschmack angeordnet sind, ergibt sich ein erfreuliches, vornehmes Gesamtbild, zumal da zum Aufhängen nicht Stangen, sondern Schnüre verwendet wurden und die Anordnung durch geeignete Werke der Kabinettplastik, wie durch sorgfältig ausgewählte kunstgewerbliche Stücke, Schmucksachen, silberne Geräte u. a. reizvoll belebt wurde.

Die Hauptmasse der Bilder — gegen 200 — stammen naturgemäß aus Dresden, je ungefähr 100 aus Berlin, München und Wien, dazu gegen 40 aus Paris; weiter sind mit geringeren Zahlen Stuttgart, Karlsruhe, Düsseldorf, Belgien, Holland, Königsberg, England usw. vertreten. Im allgemeinen sind die Bilder nicht nach der Herkunft, sondern nach künstlerischen Gesichtspunkten gehängt; nur die österreichischen Kunstwerke sind geschlossen in einem Saal und einem Kabinett untergebracht, welche beiden Räume die österreichischen Künstler mit gewohntem raffiniertem Geschmack ausgestattet haben. Im ganzen überwiegen diesmal die kleineren Bilder, große Formate sind ganz vereinzelt; Sensationelles ist nicht vorhanden. Es ergibt sich daraus eine feinere, intime Wirkung; hier und da wäre etwas mehr Abwechselung erwünscht.

Unter den Dresdenern ragen wieder *Gotthard Kuehl* und *Robert Sterl* hervor; von Kuehl sehen wir eine Reihe prächtiger kleiner Bilder — Straßenansichten, Höfe und Stuben aus Danzig, Lübeck, Pirna und Überlingen — die des Künstlers Scharfblick für den Reiz des altväterisch Intimen, wie für feine malerische Wirkungen, sowie sein sicheres Können von neuem bekunden. Sterl aber hat eine

Szene aus dem Rosenkavalier mit einem Teil der Dresdener Bühne und einem Teil des Orchesters, Herrn von Schuch an der Spitze in voller Ekstase, vorzüglich wiedergegeben. Ein eigenartig anziehendes, an zwei Meter hohes Bild — Des Jünglings Sehnsucht — stammt von *Wolfgang Müller:* ein nackter Jüngling, der an einer hohen steilen Felswand stehend, nach dem Meer und dem ganz mit weißen Wolken bedeckten Himmel schaut. Die Figur selbst ist nur ein paar Spannen hoch. Ein Bild von starker poetischer Wirkung. Weitere vorzügliche Leistungen sind: die Dame vor dem Spiegel von *Ferdinand Dorsch*, die Dame im Lehnstuhl von *Otto Gußmann*, tauziehende Jungen von *Georg Gelbke.* Treffliche interessante Städtebilder finden wir von *Arthur Bendrat* (Notre-Dame-Kirche in Paris), *Edmund Körner* (Danziger Ansichten), *Fritz Beckert* (Hauptbahnhof und Jägerhof in Dresden), *Wilhelm Claudius* (Aus Hildesheim); Landschaften von *Otto Fischer* (Schloß Buchwald), *Pietschmann* (Eine Badende); Innenräume von *Wilckens, Friederici* und *Ufer.*

Unter den Berlinern fällt *Karl Walser* auf, der in Dresden unseres Wissens bisher noch nicht ausgestellt hat; er bringt eine ganze Sammlung feiner Studien aus Japan. Weiter finden wir einige nette kleine Skizzen von *Max Liebermann*, charaktervolle Aktstudien von *Lovis Corinth*, eine stimmungsvolle feine Landschaft Regen im Gebirge von *Emil Orlik*, treffliche Landschaften und Innenbilder von *R. Richter*, figurenreiche Bilder aus Holland in seiner bekannten Art von *Hans Herrmann.* Auch *Ulrich Hübner* (Travemünde), *Paul Baum, Dora Hitz, Heinrich Hübner* u. a. sind ansprechend vertreten. Eine Sonderausstellung des verstorbenen *Paul Mohn* umfaßt gegen 40 Bilder; seine Aquarelle zeigen die feine zurückhaltende Farbengebung und die liebenswürdige poetische Auffassung von Natur und Menschenleben, wie wir sie von Ludwig Richter, dem einstigen Meister Mohns, kennen. Technisch sind wir seitdem weiter gekommen, die gemütvolle Feinheit dieser Kunst trifft man nur noch ausnahmsweise.

Die Münchener sind namentlich durch einige Künstler des Simplicissimus und der Jugend gut vertreten, die Karlsruher durch *Dill, Schönleber, Georgi, Hans von Volkmann* und den Karikaturisten *W. Münch*, die Stuttgarter durch *Robert von Haug, Hans Thoma, Schmoll von Eisenwerth, H. Finkbeiner* und *J. V. Cissarz*, die Düsseldorfer durch *Heinrich Hermanns, Gregor v. Bochmann* und *Walter Petersen.* Aus Paris sind eine Anzahl Bilder der Neoimpressionisten vorhanden, darunter die bedeutendsten von *Signac*; auch ein paar unbedeutende Studien von *Manet* finden sich. Den österreichischen Saal beherrschen eine Reihe wirkungsvoller farbiger Kartons von *Kasimir von Sichulsky* in Lemberg. Sehr reizend sind dann die Bilder zu dem Andersen-Märchenkalender von *Heinrich Lefler* und *Josef Urban.* Dazu kommen einige kraftvolle Bilder (Begegnung, Schafweide) von *Ferdinand Andri*, kleine lebensvolle Volksbilder von *Oskar Laske*, eigenartige Landschaften mit Figuren von *Böttinger* usw. Die vortrefflichen plastischen Gebilde von *Franz Barwicz* (Truthahn, Fangende Katze u. a.) sind besonders erwähnenswert.

Die Holländer, die Belgier und die Schotten bringen noch einige charakterische nationale Noten in das Gesamtbild. Nennen wir z. B. die reichbelebten, flottgemalten Rotterdamer Ansichten von *J. H. Mastenbrock*, die Erinnerung (Brüsseler Stadtbild) von *M. Pirenne*-Brüssel, den Bergmann von *Constantin Meunier †*, einige Landschaften von *Whitelaw-Hamilton*, den stimmungsvollen Marktplatz in Brügge von *Albert Engstfeld*, die Familie (sieben lebensgroße Köpfe) von *Jef Leempoels*, das Tischgebet von *P. J. Dierkx*, das Seestück von *H. W. Mesdag*, so haben wir wohl die bemerkenswerten unter diesen Bildern genannt.

Alles in allem ist die Ausstellung eine künstlerische Veranstaltung, die zwar keine Aufregung bringt, aber viel erfreuliche Eindrücke vermittelt.

Aus der Düsseldorfer Ausstellung des »Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen«, von der in der letzten Nummer der Kunstchronik berichtet wurde, sind vom Kunstverein Kunstwerke im Gesamtbetrage von 34215 M. angekauft worden.

Eine **Wallot-Ausstellung** ist für **Dresden** geplant. Ehemalige und jetzige Schüler und Verehrer des Meisters haben beschlossen, Wallot bei Gelegenheit seines bevorstehenden 70. Geburtstages durch eine besondere Feier zu ehren. Man will in einer Ausstellung Abbildungen der besten Bauten und von Entwürfen vereinigen, die nach der Akademiezeit aus den Kreisen der Wallotschüler hervorgegangen sind. Damit wird man die Ausstellung einer Anzahl von Werken Wallots selbst verbinden. Die Eröffnung ist für den 1. Juli in Aussicht genommen.

Im neuen Ausstellungssaale des **Berliner Kupferstichkabinetts** ist eine interessante Ausstellung zur **Geschichte der französischen Lithographie,** in ihrem ersten Jahrhundert bis auf unsere Tage, eröffnet worden. Kein großer Name fehlt hier.

München. An der diesjährigen **Glaspalastausstellung**, die zugleich eine Veranstaltung zum Jubiläum des Prinzregenten darstellt, wird sich auch der Verein Berliner Künstler korporativ beteiligen. Prof. Hans Meyer wurde mit der Auswahl der graphischen Arbeiten für diese Ausstellung betraut. Die Auswahl der übrigen Kunstwerke trifft eine besondere Kommission, die zugleich Jury ist. In diese wählte der Verein die Maler Max Schlichting, Karl Kayser-Eichberg, Konrad Lessing, Josef Rummelspacher, Prof. Adolf Schlabitz, Ernst Hausmann und die Bildhauer Reinhold Boeltzig, Alfred Raum und Oskar Garvens.

In **Berlin** soll im Herbst dieses Jahres die schon oftmals geplante erste große **juryfreie Ausstellung** nach dem Muster der Pariser und Münchener Veranstaltungen stattfinden. Die Vereinigung bildender Künstler Berlins wird demnächst eine vorbereitende Versammlung einberufen.

Holländische Kunst nach Deutschland. Der »Larensche Kunsthandel« in Amsterdam hat eine kleine Sammlung neuerer holländischer Kunst zusammengebracht, die in Berlin im Künstlerhaus ausgestellt werden soll. Was man im Auslande von holländischer Kunst auf Ausstellungen zu sehen bekommt, das ist fast stets vieux jeu, nur die zahme, akademische Richtung, die offizielle Kunst findet hier Berücksichtigung, was an der Engherzigkeit der holländischen Komitees liegt; und daneben die unvermeidlichen Großen der Haager Schule, die man in Deutschland und anderswo aber schon zur Genüge kennt; die jungen Kräfte dagegen hält man systematisch fern, so fehlt bezeichnenderweise auf der internationalen Ausstellung in Rom wieder *van Gogh*, als ob man sich seiner schämte oder ihn gar nicht als Holländer gelten lassen wollte, — weil er doch so aus der Art geschlagen ist, auch *Toorop* sucht man dort vergebens. Darüber ist schon mehrfach in der holländischen Presse Klage geführt worden, bisher jedoch ohne Erfolg. Da hätte sich nun gerade dem Larenschen Kunsthandel eine schöne Gelegenheit geboten, den Fehler der holländischen offiziellen Ausstellungskomitees wieder gut zu machen und die im Auslande noch unbekannten Jüngeren, die neue Bahnen wandeln, zu einer Musterausstellung zu vereinigen und so Berlin einmal zu zeigen, daß man in Holland nicht auf seinen Lorbeeren eingeschlafen ist, sondern daß sich auch

hier frisches, kräftiges Leben regt. Aber was sehen wir nun statt dessen? Ein Rendez-vous der Talentchen dritter und vierter Größe, die kein innerer Zwang, keine heilige Notwendigkeit den Pinsel ergreifen hieß, sondern für die das Malen eine bloße Fertigkeit, ein Handwerk ist, mit dem man müßige Stunden ausfüllt, oder sich seinen Unterhalt verdient. So steht diese Ausstellung im Zeichen eines öden Dilettantismus und platter Mittelmäßigkeit. Gewiß, manches ist ja ganz nett, ganz hübsch und würde sich in einem Salon als diskreter Wandschmuck ganz artig ausnehmen, aber auch nicht mehr; mit Kunst hat das alles doch sehr wenig zu tun, wenn man wenigstens unter Kunst die energische Reaktion einer Persönlichkeit auf die von außen eindringenden Eindrücke und ihre Umsetzung in selbständige Gebilde versteht, die die Empfindungen und Gefühle, die den Künstler zum Schaffen trieben, in uns kräftig wieder an- und mitklingen läßt. Aber das vermißt man gerade, das starke, lebhafte Gefühl und das Ursprüngliche, Persönliche. Was, abgesehen von *Josef Israels* und *Willem Maris* von Interesse war, wie das lebende und frische kleine Damenporträt von *Fräulein Lizzi Anzingh* — von der man aber nicht viel beisammen sehen darf, wie in einer kürzlich im Larenschen Kunsthandel veranstalteten Kunstausstellung, wo das Unbedeutende doch überwog — ein in der Farbe feines Seestückchen von *Tholen,* die kräftige Freilichtstudie eines Fischers von *Cohen-Gosschalk,* eine bunte alte Häusergruppe in Amsterdam von *Knap,* ein Mädchen mit Kind von *Jan Heyse,* woraus eine rührende Zartheit des Empfindens spricht, und eine stimmungsvolle Märzlandschaft mit kahlen Bäumen von *Dirk Nyland,* das verlor sich unter dem Konventionellen und Geleckten, wie überhaupt die Tecknik der ganzen Gesellschaft von einer ängstlichen Glattheit war. Daß es in Holland doch wirklich noch andere Maler gibt, auch unter der älteren Generation, die ungleich Bedeutenderes und Wertvolleres leisten, zeigen beispielsweise *Toorop, Breitner, Verster, Dysselhof, Hart Nibbrig,* und von Jüngeren, die hier hätten vertreten sein müssen, die Namen *Piet Mondriaan, Jan Sluyters* — eine Kollektivausstellung dieser zwei allein schon würde sich lohnen — *G. J. Maks, Leo Gestel, P. van der Hem.* *M. D. Henkel.*

Nochmals die »Deutsche Ausstellung in Elberfeld«. Eine Erwiderung. Kunstausstellungen pflegen immer einigen zu gefallen, anderen nicht. Das ist immer so gewesen und wird immer so bleiben. Ich würde deshalb auch nicht das Wort zu einer Entgegnung auf den Artikel der Nr. 22 der Kunstchronik ergreifen, wenn ich daraus lediglich entnehmen könnte, daß Ihrem Referenten die Ausstellung nicht gefallen hat. Er hat aber, wie mir aus einigen Bemerkungen hervorzugehen scheint, die Idee, die der Ausstellung zugrunde lag, mißverstanden. So spricht er u. a. von einer anti-französischen Schlachtordnung, die ich aufmarschieren ließe. Nichts war weniger beabsichtigt, als das. Es handelte sich in keiner Weise um eine antifranzösische Demonstration, das soll denn doch nachdrücklichst betont werden — ich wüßte auch nicht, wieso ich durch mein seitheriges Verhalten zu einer solchen Auffassung Veranlassung gegeben hätte — es handelte sich vielmehr lediglich um ein Zusammenfassen von Kunstwerken derjenigen Künstler, die frei von dem modernen Impressionismus geblieben sind und die zugleich eine künstlerische Persönlichkeit bedeuten. Ist es denn bereits ein Verbrechen wider die Kunst, wenn man auch einmal nicht-impressionistische Bilder ausstellt? Jeder, der nicht in einem »ärgerlichen Dogmatismus« befangen ist, wird zugeben, daß die Ausstellung sich nicht zunächst durch ihre Gesinnung, sondern vielmehr vor allem durch Qualität auszeichnete, abgesehen von einigen wenigen Bildern. Ich war eben leider nicht in der Lage, alle Bilder selbst aussuchen zu können, da ich neben dem Arrangement von Ausstellungen auch noch eine Gemäldegalerie, eine Skulpturen- und kuntsgewerbliche Abteilung, ein Kupferstichkabinett und eine Bibliothek zu verwalten habe.

Zugegeben soll werden, daß die Bezeichnung »Deutsche Ausstellung« irre führen konnte und sie nicht ganz glücklich war, da sie die Auffassung zuließ, als ob ich alle impressionistisch gemalten Bilder in Bausch und Bogen als nicht deutsch bezeichnen wollte. Ich wollte damit lediglich den Impressionismus als eine neue von Frankreich ausgehende Bewegung kenntlich machen, die ich nicht als eine Erscheinung »aller Zeiten« ansehen möchte. Das, was es zu allen Zeiten gab und was man nun mit dem modernen Impressionismus in einen Topf wirft, ist der »malerische Stil« ganz im allgemeinen gesagt, die künstlerische Übersetzung der runden plastischen Formen des Gegenstandes in das Flächige, auf das durch die Handhabung mit dem sich beim Gebrauch breitdrückenden Pinsel und der Verwendung eines leichtflüssigen Malmittels der Maler aus Gründen der Technik hingewiesen wird. Daß der Impressionismus nur von einem malerisch schaffenden Künstler erfunden werden konnte, ist klar, aber auf was es dem französischen Impressionismus ankam, war weniger der »malerische Stil«, als das Loskommen von Rezepten, das scharfe Erkennen neuer farbiger Werte, die Entdeckung der reichen farbigen Welt der Licht- und Luftstimmungen. So, um nur ein Beispiel anzuführen, wenn man fand, daß man da, wo das beschattete Grün (eines Baumes) an das belichtete grenzte, eine flüchtige Erscheinung von Rot wahrnahm (Signac, Von Eugen Delacroix zum Neoimpressionismus, S. 56). Dadurch, sowie durch die völlige Auflichtung der Schatten, wurde er, der ein Kind der Landschaftsmalerei war, etwas absolut Neues, das in keinen Zusammenhang zu bringen ist mit dem »malerischen Stil« der alten Kunst. Man mache nur einmal den Versuch, ein impressionistisch gemaltes französisches Bild zwischen alte des »malerischen Stils« zu hängen und man wird das völlig Neue der farbigen Erscheinung gegen die anderen sofort erkennen. Sie wirken alle schwarz-weiß dagegen. Daß uns also gerade diese scharfe Beobachtung der Natur eine große Bereicherung in der Malerei gebracht hat, davon bin ich genau so überzeugt wie jeder beliebige Anhänger des Impressionismus mit und ohne genauere Kenntnis desselben. Darum auch hat die Ausstellung ebensowenig eine Spitze gegen den Impressionismus gehabt als gegen die französische Invasion — die übrigens nicht so stark ist, wie ängstliche Gemüter glauben —, sie war vielmehr lediglich ein Glied in einer Kette von Ausstellungen, die instruktiven Zwecken dienen sollen (darunter übrigens auch eine von französischen Impressionisten). — Wenn Ihr Referent einen so heftigen Angriff gegen diese harmlose und im übrigen recht interessante und auch qualitätvolle Ausstellung gerichtet hat, so muß man sagen: »Es war etwas viel Lärm um ein Omelette«. Der Umstand, daß er die Liebenswürdigkeit hatte, sich auch mit meiner Person zu befassen, nötigte mich leider, diesen Lärm noch zu vergrößern und diese — sagen wir einmal — »Richtigstellung« zu verfassen. *Dr. F. Fries.*

INSTITUTE

Florenz, Kunsthistorisches Institut, Sitzung des 25. Januar. Herr Prof. *Hülsen* besprach die Baugeschichte der *Villa Madama* bei Rom unter Verwertung von Zeichnungen Martins van Heemskerk aus dem Berliner Skizzenbuch. Die Südloggia erscheint auf einer dieser Zeichnungen, die nicht vor 1532 entstanden sein können, als

Ruine, doch, wie jetzt, mit acht Fensterachsen. Die Annahme, daß bereits seit 1530 Antonio da Sangallo d. J. mit umfassenden Restaurationsarbeiten in der Villa betraut gewesen sei und namentlich die Südloggia wesentlich umgestellt habe, wird dadurch hinfällig. Wie Baron von Geymüller richtig herausgefunden hatte, gebührt das Hauptverdienst am Bau Raffael.

Prof. *Brockhaus* sprach über den *Gedankenkreis des Campo Santo in Pisa und verwandter Malereien*, d. i. der Freskenzyklen in *S. Maria Novella* in Florenz (Cappella degli Spagnuoli und Chiostro Verde) und in dem noch fast unbekannten *Cercina*, einer zehn Kilometer nördlich von Florenz am Fuße des Monte Morello liegenden Landpfarre. Danach geben alle drei Zyklen die noch heute in der katholischen Kirche üblichen Sterbegebete, den *Ordo commendationis animae*, bildlich wieder. Die einleitende Litanei sagt: Befreie, Herr, den Verstorbenen von deinem Zorn, von der Gefahr des Todes (Triumph über den Tod), von schlechtem Tod, von den Strafen der Hölle (Bild der Hölle), von allem Übel, von der Gewalt des Teufels (Teufelüberwindungen im Einsiedlerleben); durch deine Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt (die im Campo Santo neben den vorher bekannten Bildern dargestellt sind). Daß der sogenannte Triumph des Todes vielmehr ein Triumph *über* den Tod ist, hat bereits Prof. Davidsohn vor Jahren gesagt. Zu den alttestamentlichen Bildern gab das Gebet »Commendo te« die Anregung. In der Cappella degli Spagnuoli ist das große Bild mit dem Florentiner Dom aus demselben Gebete zu erklären: Aufnahme in des Paradieses liebliche Gefilde und unter die dem Herrn gehörigen Schafe. Die verwandten Malereien aus dem 15. Jahrhundert in Cercina rühren von unbekannten Malern her. Der Vortrag wird in den »Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz« gedruckt werden. — In derselben Weise findet auch der *Genter Altar* seine Erklärung. Dafür verweisen wir auf eines der nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

Herr Dr. *Geisenheimer* teilte mit, wie die beiden großen Gemälde von *Rubens*, Heinrich IV. in der Schlacht bei Ivry und sein Einzug in Paris, in die *Uffizien* gekommen sind. Sie wurden von der Benediktinerabtei St. Sépulcre zu Cambray für 100 Dublonen 1686 dem Großherzog von Toskana mit beschädigten Rändern, aber ohne Beschädigung der Figuren, verkauft, 1687 gereinigt, restauriert und rentoiliert. *H. B.*

VEREINE

+ **München.** *Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.* In der Sitzung vom 8. Mai widmete Prof. Wolters dem verstorbenen Mitglied Prof. Dr. Berthold Riehl einen kurzen Nachruf, worauf Prof. v. Bissing das Wort zu interessanten Ausführungen über plastische Werke aus der Zeit Amenophis IV. ergriff. Der Vortragende hatte vorzügliche Stücke aus seiner eigenen Sammlung mitgebracht, von denen vor allem ein Mädchenkopf in rotem, feinem kristalinischem Sandstein (eine Tochter Amenophis IV.) durch seine außerordentliche Qualität und ausgezeichnete Erhaltung höchste Bewunderung erregte. An zweiter Stelle sprach Dr. Graeff über Kunstwerke im Dom von Lussinpiccolo auf Lussin, von denen sich ein gut erhaltenes ehemaliges Altarbild, Madonna mit Heiligen, von Bartolomeo Vivarini von 1475 als das bedeutendste erweist. Das Werk ist in der Kunstgeschichte bisher nicht verzeichet gewesen, findet sich aber in älterer Reiseliteratur angeführt. Über Greco sprach Dr. Kehrer, während Dr. A. L. Mayer auf Bilder Guardis hinwies, die mit dem bekannten »Konzert in einem venezianischen Damenstift«, das sich in der Münchener Pinakothek befindet, zu einem Zyklus gehören und ihre Entstehung einem Besuch des nachmaligen Zaren Paul I. in Venedig verdanken. Zum Schluß legte Dr. Braune die Photographie eines Dreifaltigkeitsbildes vor, das sich in Münchener Privatbesitz befindet und von dem Redner als Pleydenwurff erkannt wurde.

Rom. *Società italiana d'archeologia e storia dell'arte.* Sitzung vom 6. Februar 1911. *Corrado Ricci* sprach über einige Arbeiten des Melozzo in Forlì. In der dortigen Kirche von San Biagio glaubt Ricci nachweisen zu können, daß der Schmuck der Kuppel ein gemeinsames Werk von *Marco Melozzo* und *Marco Palmezzano* gewesen sei. — Daß die zwei romagnolischen Maler lange zusammen gearbeitet haben, ergibt sich aus dem, was ihr Zeitgenosse Luca Pacioli geschrieben hat, und aus einigen Nachrichten, die Ricci in Forlìs Stadtchroniken entdeckt hat, entnimmt er, daß die Ausschmückung der Kapelle de Feo in die Jahre 1493—94 zu setzen sei, also in die letzten Lebensjahre des Melozzo. Er glaubt, daß der großartige Entwurf des bildnerischen Schmuckes, die kühne Perspektive dem Melozzo zuzuschreiben sei und dem Palmezzano die mittelmäßige, ärmliche Ausführung. Außerdem glaubt Ricci die Beweise zur Datierung des Werkes in der Übereinstimmung der Erzählung eines außergewöhnlichen Wunders und der Darstellung desselben in den Fresken gefunden zu haben.

Das Wunder, das irrtümlich auch dem hl. Jakobus d. Ä. zugeschrieben worden ist, wird so erzählt: Wegen des Überfalls einiger Pilger, die in Spanien zum Heiligtum des hl. Jakobus von Compostella zogen, wurde ein Mann festgenommen und vom Richter zum Strange verurteilt. Nun aber war er an der Missetat unschuldig und der hl. Dominicus della Calzada stützte ihn unsichtbar, als er am Galgen hing, um ihn zu retten. Als die Eltern des Ärmsten das erfuhren, liefen sie zu dem Richter um ihm davon zu erzählen und das Leben des Sohnes zu retten. Der Richter hörte das, verhöhnte die Erzähler und sagte: Er ist seit drei Tagen tot und so tot wie die drei Hähnchen, die ich auf meinem Teller habe und sogleich essen werde. Kaum hatte er diese Worte ausgesprochen, als die drei Hähnchen lebendig vom Teller aufstanden.

Dieses Wunder ist in den Stadtchroniken von Forlì aus dem Jahre 1491 erzählt und hat die engste Beziehung zu der Darstellung in einer der Lünetten der obengenannten Kapelle. Nun muß auch folgende wahre Geschichte dazu in Betracht kommen. Im Jahre 1491 verschwuren sich die Forliveser mit Hilfe des Antonio degli Ordelaffi gegen ihre Herrin Caterina Sforza und ihren Sohn Ottaviano Riario. Die Verschwörung wurde entdeckt und zwischen den zum Tode verurteilten war ein gewisser *Giovanni Montanari*, dessen Unschuld im letzten Augenblicke unter dem Galgen entdeckt wurde, so daß er noch beizeiten begnadigt werden konnte. So geschah es, daß es dem Volke wie ein Wunder vorkommen mußte, ihn in Begleitung der Richter frei und lebend durch die Straßen ziehen zu sehen, durch die er vor einigen Augenblicken vom Henker geführt mit dem Strang am Halse gewandert war. Er mußte den einfachen Leuten wie ein Auferstandener vorkommen. Nun bezieht Ricci das Wunder der drei wiedererstandenen Hähnchen, das in der Kapelle von San Biagio dargestellt worden ist, auf diese Rettung des Montanari und glaubt dadurch das Jahr 1491 als das Entstehungsjahr der Malereien ansehen zu können. *Fed. H.*

In der **Königlichen Archäologischen Gesellschaft** zu Amsterdam sprach am 30. Januar Herr *E. W. Moes*, Direktor des Kupferstichkabinetts, über die Haarlemer Stecherfamilie der *Mathams.* Wir entnehmen dem Vortrag folgende bisher im Zusammenhang nirgends vermeldete Daten. Der Stammvater der Künstlerdynastie *Jacob Matham*

wurde am 15. Oktober 1571 in Haarlem geboren, 1579/80 heiratete seine Mutter Margarethe Jansdr. den berühmten holländischen Stecher Hendrik Goltzius, 1593—1597 besuchte er zusammen mit *Fr. Badens* Italien, wo er sich in Venedig und Rom aufhielt; 1598 heiratete er in Haarlem die gebildete und reiche *Maria van Poelenburg*; er nahm unter den Haarlemer Künstlern wohl einen hervorragenden Platz ein, denn er war fünf Jahre lang, von 1605—1610, Dekan der Malergilde seiner Vaterstadt; 1610 erhielt er den Auftrag zum *Porträt des Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien* (nach dem Gemälde von Jan van Ravesteyn). Seine letzte Arbeit war eine *Grabplatte für Dirck Jansz. Bleeser*, die sich jetzt in einer Mauer des »Prinzenhof« in Amsterdam eingelassen findet. Er starb am 20. Januar 1631 und wurde am 25. in der St. Bavokirche feierlich beigesetzt. Sein ältester Sohn *Adriaen* Matham wurde um 1599 in Haarlem geboren, 1622 hielt er sich in Paris auf, 1623 war er wieder in seiner Vaterstadt, wo er drei Jahre lang, von 1624—1627, Fähnrich der Bürgergarde war; als solcher ist er von Frans Hals auf seiner Schützenmahlzeit von 1627 dargestellt. Er war dreimal verheiratet; 1640—1641 war er in Marokko; 1644 kommt er als Mitglied der Gilde im Haag vor, wo er sich als Kunst- und Buchhändler niedergelassen hatte und so gute Geschäfte machte, daß, als 1654 der tausendste Pfennig erhoben wurde, er mit drei Pfund angeschlagen wurde. Er starb am 23. November 1660.

Dirk Matham, der zweite Sohn, der bekannteste der Familie, wurde 1605 geboren; 1621 war er Schütze; aus dem Jahre 1622 stammt sein erster Stich, die *Vanitas;* 1625 erhielt er von der Stadt Haarlem 25 Pfund für seinen Stich *»Auszug der Schützen aus Heusden«;* 1629 war er vielleicht in Paris; auf den drei Kostümstichen, wo ein junges Mädchen dargestellt ist, wird nämlich der Pariser Le Blond als Verleger genannt. 1637 kommt er wieder in Haarlem vor, wo er sich weigerte, Gildegeld zu bezahlen, weil er nicht für Geld arbeite. Dann ging er nach Rom wo er mit C. Bloemaert, W. Natalis, R. Persyn u. a. an der Galerie Giustiniani tätig war. 1641 finden wir ihn wieder in Haarlem; am 12. Juli 1641 heiratete er in Amsterdam Clara Huybrecht; 1656 wohnte er im Haag, wo er die Gesellschaft »Pictura« mitbegründete. 1660 ließ er sich in Amsterdam nieder, wo er am Singel wohnte; 1664 vermachte ihm seine Mutter die Zeichnungen seines Großvaters Goltzius. Sein letztes Werk war das Bildnis des Bürgermeisters *Gillis Valckenier* (1674). Auch er muß sich in guten Vermögensverhältnissen befunden haben; am 27. Januar 1676 stellte er für seinen Sohn, den Notar Jacob Matham, eine Kaution von 3952 Gulden. Er starb 1677; am 10. Dezember 1677 bekam jedes seiner Kinder aus seinem Nachlaß 8600 Gulden. — Am wenigsten weiß man von *Jan Matham;* derselbe wurde um 1606 geboren, er kommt dann 1628 als Mitglied der Gilde in Haarlem vor; er starb in seiner Vaterstadt 1648. — Ein reiches Anschauungsmaterial aus dem Besitze des Amsterdamer Kupferstichkabinetts diente zur Erläuterung der interessanten Ausführungen.

Am 27. März teilte Prof. Six einige Rembrandtiana mit. Er verglich die eigenartigen Lichteffekte, wie sie Rembrandts Werk auszeichnen, so z. B. auf der Minerva mit dem Helm in St. Petersburg, mit den kürzlich bei Abukir gefundenen römischen Medaillen, die wahrscheinlich nach Gemälden, wie von Apelles angefertigt seien; auch Apelles malt einen Kopf mit stark auffallendem Licht gegen einen dunklen Hintergrund und vor einen dunklen Schild gesetzt. Hält man die Abgüsse nach den römischen Medaillen so, daß das Licht nur die erhabene Arbeit trifft, dann bekommt man dieselben Lichteffekte, wie sie die Werke des Apelles zeigten, und wie man sie oft bei Rembrandt findet. Rembrandt hat jedenfalls derartige römische Medaillen gekannt. — Ferner teilte Prof. Six mit, daß der Name der bisher unbekannt gebliebenen Figur auf Rembrandts »Staalmeesters« der Gildendiener Jan Hendriks ist. *M. D. H.*

Die im Jahre 1908 gegründete **Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande** versendet ihren Jahresbericht für 1910. Sie verfolgt nur wirtschaftliche Ziele, indem sie durch den Zusammenschluß von Kunstfreunden das Ansehen der deutschen Kunst und des Kunstgewerbes im Auslande wieder zur Geltung zu bringen und deutschen Künstlern neue Absatzgebiete erschließen will, vornehmlich durch Veranstaltung von Kunstausstellungen im Auslande. Sie hat sich u. a. an der Beschickung der deutschen Abteilung der Internationalen Zentenar-Kunstausstellung in Buenos Aires mit einem Betrage von 8000 M. beteiligt und durch Verkäufe deutscher Kunstwerke einen Erlös von 57770 M. erzielt; insgesamt hat sie im Jahre 1910 die Summe von 332020 M. aus Argentinien nach Deutschland gebracht.

STIFTUNGEN

Der Kaiser von Österreich hat der **Genossenschaft bildender Künstler Wiens** anläßlich ihres fünfzigjährigen Jubiläums 100000 Kronen für ihren Pensions- und Unterstützungsfonds zugewendet.

VERMISCHTES

Die **Kuppel** der katholischen Kirche der ehemaligen berühmten Benediktinerabtei **St. Blasien** im Schwarzwald wird jetzt einen künstlerischen Schmuck erhalten. Auf Grund einer engeren Konkurrenz wurde die Ausführung eines Deckengemäldes für die Kuppel dem Professor an der Karlsruher Akademie **Walter Georgi**, dem bekannten Mitglied der Münchener »Scholle«, übertragen. Der Gegenstand der Darstellung ist die Himmelfahrt Mariä.

Ein neues Hamburger Opernhaus. Der Berliner Architekt Emil Schaudt, der mit Hugo Lederer gemeinsam das Hamburger Bismarckdenkmal schuf, ist mit den Entwürfen für ein zweites Opernhaus in Hamburg betraut worden. Die Errichtung des neuen Hauses, das etwa 2000 Sitzplätze umfassen und insgesamt 5 Millionen Mark kosten soll, betreibt eine Gesellschaft. Der Neubau erhält auf einem Gelände in der Nachbarschaft der Laeisschen Musikhalle seinen Platz. Für die Eröffnung ist bereits der Herbst 1912 vorgesehen.

Die Schaffung einer **Beratungsstelle der Vereinigung Berliner Architekten** für das bauende Publikum wird jetzt von *Professor Bruno Möhring* angeregt. Die Beratungen sollen bei Wiederaufnahme der Vereinstätigkeit im Herbst fortgesetzt werden. Der Vorstand der Vereinigung wird die Zwischenzeit benutzen, um die Erfahrungen der bereits eingerichteten Beratungsstellen kennen zu lernen, um dann Vorschläge machen zu können, an die die weiteren Beratungen sich anknüpfen lassen.

Auch das **deutsche Schauspielhaus in Hamburg** soll jetzt eine **Porträtgalerie** von Schauspielern erhalten, die sich um die darstellende Kunst im allgemeinen und jene des Hauses im besonderen verdient gemacht haben. Den Anfang dazu macht ein neuerdings vollendetes lebensgroßes Bildnis von Frau Franziska Ellmenreich, der berühmten Heroine des Hamburger Schauspielhauses. Sie ist in der Rolle der Lady Milford dargestellt. Das Bildnis ist ein Werk des jetzt in München lebenden Hamburger Malers Adolph Heller.

Das umgebaute Brüsseler Königsschloß stellt jetzt auf seiner Außenseite eine wahre Musteranlage der zeitgenössischen belgischen Bildhauerschule dar. Außer dem etwas überladenen Giebel von Vinçotte, der allerdings besser zu einem Industrieministerium, als zu einer königlichen Behausung paßt, sind nunmehr zu sehen: die allegorischen Gruppen des Friedens, der Gesetzgebung, des Überflusses und der Schönen Künste, und noch zwei andere. Eine jede Gruppe besteht aus drei Putten mit erklärenden Attributen. Diese sehr gelungenen plastischen Arbeiten entstammen den Ateliers von Samuel, Desenfans, Leroy, Rousseau, De Tombay, De Haen. Der Gesamtentwurf dieses Schmuckes des Brüsseler Stadtschlosses rührt von De Groot her, der für sein Teil die beiden Gruppen — je eine Frauengestalt und zwei Putten — ausgeführt hat, welche den großen Stirngiebel von Vinçotte links und rechts flankieren. *A. R.*

Der Rathausplatz Brüssels wird nun auch sein eigenes Urkundenbuch erhalten. Dieses soll auszüglich oder analytisch alle Dokumente zusammenfassen, die sich auf die dortigen Gebäude und solche historischen oder künstlerischen Wertes in den angrenzenden Seitenstraßen beziehen. Das Buch wird die Eigentumstitel, die Baukosten, die Kontrakte mit Architekten und Unternehmern, die Innen- und Außendekorationen, die Gildensatzungen herzählen. Eine Sondermission, bestehend aus Stadtarchivar Des Marez und Smets, hatte sich nach Berlin, Wien und Dresden begeben, um dort geeignete Nachforschungen zu unternehmen. Die Anlage des Urkundenbuches ist jetzt hergestellt. Danach wird dasselbe sieben Teile enthalten. Sie handeln von dem Rathause und den Tuchhallen, der Brot- und Fleischerhalle,dem Großen Platze vom 13. Jahrhundert an bis zur Volksrevolution von 1421, vom Großen Platze von 1421 bis zur Beschießung Brüssels im Jahre 1695, von dem Wiederaufbau des Großen Platzes von 1695—1702, vom Großen Platze von 1708 bis zu seiner Restaurierung im 19. Jahrhundert, von der Umgebung des Großen Platzes. *A. R.*

LITERATUR

Onni Okkonen, *Melozzo da Forli.* Helsingfors 1910.

Wir haben hier eine positive Bereicherung der kunstwissenschaftlichen Literatur zu vermelden. Der Verfasser, ein junger finnischer Gelehrter, hat es verstanden, das schwierige Melozzo-Problem wirklich zu bemeistern. Die äußerlich biographischen Daten hat er mit großem Fleiß zusammengestellt und ausgelegt; wenn auch keine neuen urkundlichen Forschungen dabei zu verzeichnen sind, so sind wir immerhin dankbar, verschiedene, in kleinen forlivesischen Lokalpublikationen versteckt publizierte Daten herangezogen zu sehen. Die Hauptsache an dem Buche ist jedoch die Analyse der Entwickelung und der einzelnen Werke Melozzos. Diese ist vorzüglich und könnte den angehenden Kunsthistorikern als Beispiel vorgestellt werden! Dabei hatte der Verfasser mit der fremden Sprache (das Buch ist deutsch geschrieben) zu kämpfen, und manchmal können wir seine feinsinnigen Gedanken nur zwischen den Zeilen erraten. Wir freuen uns, die angefochtene Pantheon-Freske der Verkündigung unter den Jugendwerken des Meisters eingereiht zu sehen, ebenso die Freske über dem Coca-Grabmal in S. Maria Sopra Minerva. In den Tafeln der Uffizi (Verkündigung auf der einen, Heilige auf der anderen Seite) sieht der Verfasser Meister- und Schülerhand nebeneinander. Verfasser leugnet, daß Ansuino da Forli der Lehrer Melozzos gewesen sei, wir können darin mit ihm übereinstimmen. Denn der ungeschlachte Squarcioneschüler kann ihm höchstens die Elemente der Technik und vielleicht die Botschaft über die Kunst seines großen Mitschülers Mantegna beigebracht haben, nichts mehr. Die Loretofresken spricht Okkonen dem Melozzo ab. Wenn auch die Ausführung derselben sicherlich auf geringere Hände zurückgeht (nach Okkonen hat Antoniazzo die Kuppel, Marco Palmezzano die Wandfreske gemalt), so glauben wir doch, daß die Gesamtanlage und vielleicht auch die Zeichnung auf Melozzo zurückgeht. Dafür spricht auch die alte Tradition. Okkonen glaubt mit Recht, im Fresko des Einzugs Christi an der Wand der Sagrestia die früheste bekannte Arbeit des Palmezzano sehen zu dürfen. Nicht als Kritik, sondern als Ergänzungen sei mir gestattet, an dieser Stelle einige weitere Bemerkungen zum Gegenstand anzubringen. Zu S. 21: Infessura ist ein Eigenname. Die Platinafreske kann wohl nicht als Ernennung des päpstlichen Bibliothekars ausgelegt werden. Platina weist mit seiner Rechten deutlich nach den unten angebrachten Versen und diese haben nur mit der Bibliothek, nichts aber mit dem Bibliothekar zu tun. Wir glauben das Gemälde nur als eine Erinnerung an die Dedikation der Bibliothek ansehen zu dürfen. Auf S. 125 sagt der Verfasser, Justus sei in Italien ein Italiener geworden. Dies erscheint uns höchst zweifelhaft. Wir sehen bei späteren Flamländern, die ebenso lang in Italien verweilten, daß sie sich dennoch nie völlig ihres nationalen Charakters entledigten. Deshalb können wir auch nicht glauben, daß die Zeichnung zu den Berliner und Londoner Allegorien von Justus herrühre. — Die auf derselben Seite zitierte Inschrift stammt von den Allegorien, sie lief über denselben her, wie dies noch an einigen von ihnen zu sehen ist. Wir glauben den ersten Lehrer des Giovanni Santi in Lorenzo II. von San Severino suchen zu müssen, man vergleiche dessen Madonna in der National Gallery mit den frühesten bekannten Arbeiten Santis. Der Einfluß des Justus van Gent kam erst später. Das S. 136 erwähnte Bild aus der Fabri-Sammlung in Rom befindet sich jetzt in Cambridge, Mass. (Amerika) bei Mr. Forbes. Der S. 135-37 öfters genannte Prälat heißt Guillaume des Perriers und der Medailleur Giovanni Candida. Als ganz besonders melozzianisches Werk des Antoniazzo Romano möchten wir dessen große Tafel mit stehenden Heiligen in S. Francesco zu Montefalco hinzufügen. *Morton H. Bernath.*

Paul Heitz, *Die Straßburger Madonna des Meisters E. S.* Eine Handzeichnung im Straßburger Stadtarchiv. Straßburg 1911. 4°.

Ein zwischen den Jahren 1452 und 1473 angelegtes Kopialbuch des Straßburger Stadtarchives zeigt auf der Rückseite des Titelblattes in zierlicher Federzeichnung die Muttergottes mit dem Jesukinde, »der Stat Straszburg gnedige patron und houbtfrowe.« Zweimal war die Zeichnung bereits veröffentlicht worden, ohne daß sie nachhaltige Beachtung gefunden hätte. Nun greift P. Heitz die Sache von neuem auf und versucht in einer kleinen, in festliches Gewand gekleideten Publikation als den Zeichner des Blattes den Meister E. S. zu erweisen. Von all den Blättern, die für ihn bisher in Anspruch genommen worden waren, konnten ihre Würde nur drei behaupten, von denen eines Berlin, das zweite Frankfurt a. M. und das dritte Paris besitzt. Nun läßt sich nicht übersehen, daß mit ihnen die Straßburger Madonna technisch nur wenig gemein hat; sie erscheint erheblich schwächer in der Zeichnung und der Faltenwurf ist mit so viel Unsicherheit behandelt, daß es schwer hält, davor an der Person des Meisters festzuhalten. Daß das Straßburger Blatt uns eine Komposition des E. S. gerettet hat, das steht freilich sicher und wurde von Heitz durch ein reiches Vergleichsmaterial erhärtet. Ist der Wert

dieser Feststellung an und für sich schon beträchtlich genug, so erhöht er sich noch durch die richtige Beobachtung des Herausgebers, daß die Madonna des Kopialbuches sich nach dem Lilienmotive auf Krone und Zepter speziell als Straßburger Madonna erweist und, wie die architektonische Fassung zeigt, ikonographisch auf das alte Straßburger Siegel zurückgeht, womit ein neues und bedeutungsvolles Argument für die Lokalisierung des E. S. in Straßburg beigebracht ist. *H. R.*

Richard Graul, *Alte Leipziger Goldschmiede-Arbeiten und solche anderen Ursprungs aus Leipziger Besitz.* Mit 177 Abbildungen auf 70 Lichtdrucktafeln, XXVIII Seiten einführendem Text und einem Blatt Beschreibung zu jeder der Lichtdrucktafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann. Preis 100 M.

Als ich vor nun fast 20 Jahren die Tätigkeit des aus den Niederlanden in Leipzig eingewanderten Handelsherrn Heinrich Cramer von Claußbruch verfolgte und in den Akten auf die umfangreichen Geschäfte stieß, die dieser Mann, der erste Großkaufherr Leipzigs, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Kleinodien und Juwelen mit dem europäischen Osten und besonders mit dem großfürstlichen Hof in Moskau betrieb, da vermißte ich schmerzlich eine wenn auch nur kurze Übersicht über die Entwicklung der Goldschmiedekunst in Leipzig. Hier stand Leipzig in den Akten plötzlich in bezug auf den Umfang seines Kleinodienhandels neben den reichen süddeutschen Städten Augsburg und Nürnberg; war Leipzig diesen seinen Lehrmeistern im Handel und im Bergbau vielleicht auch in der Güte seiner Goldschmiedearbeiten ebenbürtig?

Daß die Leipziger Goldschmiedeinnung schon 1493 eine ausführliche Ordnung hatte, und daß mehrere Goldschmiede in dem Rate der Stadt saßen, das deutet allerdings auf eine frühe Blüte und ein hohes Ansehen dieser Kunst in Leipzig hin. Aber an einheimischen Denkmälern der Goldschmiedekunst aus älterer Zeit sind wir arm; man könnte diese Stücke leicht an den Fingern herzählen. Die Stadt hat ja mehr als einmal in Zeiten großer Umwälzungen und schwerer Not die Kleinodien in den Kirchen und die Prunk- und Schmuckstücke in den reichen Kaufmannshäusern verkauft oder eingeschmolzen, so nach der Einführung der Reformation und wieder im Dreißigjährigen Krieg, ja sogar noch einmal im Siebenjährigen Krieg, und solchen Stürmen sind stets die alten und altmodischen Stücke zuerst zum Opfer gefallen. Deshalb sind uns die Namen der bedeutendsten Leipziger Goldschmiede des 16. und 17. Jahrhunderts lange Zeit mehr oder weniger leere Namen gewesen; nur die beiden Reinhardt hatten durch Wustmanns Forschungen wieder etwas festere Gestalt angenommen, aber was wußte man viel von dem Umfang der Tätigkeit und der Kunst eines Elias Geyer, eines Balthasar Lauch, der beiden Kauxdorf, der beiden Haußmann und anderer Künstler?

Eine bessere Erkenntnis hat uns erst die Ausstellung von Goldschmiedearbeiten Leipziger Ursprungs und aus Leipziger Besitz im Städtischen Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig im Frühjahr 1907 gebracht. Das Verdienst hieran gebührt dem Direktor unseres Kunstgewerbe-Museums, Professor Dr. Richard Graul. In jahrelanger Arbeit des Sichtens und Sammelns hat Graul damals eine stattliche Anzahl von Leipziger Goldschmiedearbeiten der Forschung zugänglich gemacht. Außer den wenigen Prunkstücken, die noch in der Stadt selbst erhalten sind, kennen wir jetzt zahlreiche vereinzelte Stücke in den Kirchen des flachen Landes; besonders reich ist das Kgl. Grüne Gewölbe in Dresden an Leipziger Arbeiten, aber versprengte Stücke finden sich auch in weiterer Ferne in Breslau und Brüssel, Frankfurt a. M., Nürnberg, München, Berlin und anderen Orten. Das Bild, das diese Ausstellung von der Blüte der Goldschmiedekunst in Leipzig gegeben hat, ist überaus günstig, und es ist mit besonderer Freude zu begrüßen, daß Graul die zur Ausstellung nur zeitweilig vereinigten Stücke jetzt in einem Prachtwerke im Bilde für immer festgehalten hat.

Sein Werk gereicht ihm selbst und zugleich der Verlagshandlung von Karl W. Hiersemann und der graphischen Kunstanstalt von Sinsel & Co. zur Ehre. Die photographischen Aufnahmen sind tadellos, ebenso die Reproduktionen; es ist eine wahre Freude, diese herrlichen, scharfen und klaren Blätter zu betrachten. Alles, was zu ihrem Verständnis notwendig ist, steht auf den Beiblättern, und die Einleitung gibt uns eine treffliche Übersicht über die Entwicklung der Goldschmiedekunst in Leipzig, Verzeichnisse der Obermeister seit 1497, den Abdruck der Ordnung von 1493 und genauere Angaben über die Meister, deren Werke abgebildet sind, alles auf archivalischen Unterlagen. So ist dieses Prachtwerk zugleich die Grundlage einer wirklichen Geschichte der Goldschmiedekunst in Leipzig, und wir wünschen, daß es der feste Kern sein möge, an den sich bald weitere Forschungen und neue Funde anschließen. Denn bei allem, was Graul schon geleistet hat, ist doch noch manches zu leisten. Von dem Stande der Kunst vor dem älteren Hans Reinhardt haben wir auch jetzt kaum eine Vorstellung, und Hans Reinhardt der jüngere und Elias Geyer führen uns schon aus dem 16. Jahrhundert ins 17.; sollte nicht in den größeren Städten des Ostens, in Posen und Krakau, Warschau, Moskau und Petersburg oder in den reichen russischen Klöstern noch manches Prunkstück aus Leipziger Goldschmiedewerkstätten des 16. Jahrhunderts enthalten sein? Wir hoffen, daß dieses Prachtwerk, das seinen Weg weithin finden wird, auch der Forschung den Weg ebnen werde. *Ernst Kroker.*

A. de Ceuleneer, *Justus van Gent (Joos van Wassenhove).* Gent 1910.

In diesem Bändchen hat de Ceuleneer, Professor an der Genter Universität, in einer verdienstlichen Weise sämtliche bisher über den Genter Meister, der in Urbino gearbeitet hat, bekannt gewordenen Tatsachen gesammelt und verarbeitet. Wir haben hier mit der ersten Monographie über Justus zu tun, und wenn auch der Verfasser nichts Tatsächliches zu dem bisher Bekannten zuzufügen hat, so ist seine Arbeit nicht minder nützlich, denn sie wird sicherlich zu weiterer Forschung den Anstoß geben.

Verfasser meint aus der Kommunion in Urbino den Schluß ziehen zu dürfen, daß Justus in Florenz gewesen sei und dort aus Fra Angelicos Abendmahl in S. Marco Anregungen erhalten habe. Dies erscheint uns höchst zweifelhaft. Die Auffassung ist in beiden Darstellungen ganz verschieden, von der Tatsache abgesehen, daß in den Formen des Justus keinerlei italienische Reminiszenzen sich wahrnehmen lassen. Während bei Fra Angelico Christus herumgeht und den am Tische sitzenden Aposteln die Hostie darreicht, kommen bei Justus letztere auf ihren Knieen zu dem in der Mitte stehenden Heiland. Die Kirche, in der die Kommunion des Justus stattfindet, ist nicht mehr italienisch als die Architektur der sonstigen flämischen Bilder der Zeit. Überhaupt müssen wir bei diesem Bild jeglichen italienischen Einfluß, den der Verfasser sogar in den Engeln wahrzunehmen glaubt, ablehnen. Sehr richtig ist, was der Verfasser über den Einfluß des Justus auf Giovanni Santi sagt und besonders wichtig ist der Verweis auf die Pietà

des letzteren in der Galerie zu Urbino. Dieses Bild habe ich vor kurzem in einem Aufsatz des »American Journal of Archaeology« herangezogen. Dieser Aufsatz, sowie ein früherer in derselben Zeitschrift, ebenfalls von mir, die beide den Versuch machten, einige weniger bekannte Arbeiten als Werke von Justus zu identifizieren, sind dem Verfasser entgangen. Ich möchte noch bemerken, daß die Angabe des bekannten Dokumentes aus dem Jahre 1475, Joos van Wassenhove sei nach Rom verreist, nicht unbedingt wörtlich genommen zu werden braucht. Mit Rom kann ganz gut Italien gemeint sein. Wir haben keinen weiteren Anhaltspunkt dafür, daß Justus in Rom gewesen sei. In einem Anhang hat der Verfasser sämtliche auf Justus bezügliche Dokumentenstellen nochmals zusammengestellt.

M. H. Bernath.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 28. 26. Mai 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Kein schwereres Kunstamt auf diesem Planeten, als die »Große Berliner« einrichten! Auch der grünste Neidbold wird niemals mißgünstig auf den geplagten Mann blicken, den das Vertrauen seiner Kollegen im Winter auf den ehrenvollen Posten des Ausstellungspräsidenten beruft, damit er im nächsten Frühjahr und Sommer die ungeheuerliche Bürde dieser Würde auf seine Schultern nimmt. Die Aufgabe, die es hier zu lösen gibt, hat etwas, das auch Hartgesottene zur Verzweiflung bringen kann: sie kann *nie* wirklich befriedigend erledigt werden, *nie* durchweg zu einem absolut guten Resultat gelangen. Seitdem man den unglückseligen Schritt getan, die Ausstellungsleitung, die früher der Akademie allein zustand, zwischen dieser und dem Verein Berliner Künstler zu teilen, ist es schlechthin nicht zu vermeiden, daß auch die große Masse des Vereins ihren Platz beansprucht, und das ist ein Ballast, der das große Unternehmen »in seiner Gänze«, wie die Österreicher sagen, immer herunterziehen und auf einem bescheidenen Niveau festankern wird. So bleibt der alljährlich neu eingesetzten regierenden Signoria dieser Kunstrepublik: der »Kommission«, regelmäßig nichts anderes übrig, als mit möglichst erfinderischem Geist Gegengewichte zu schaffen, um wenigstens zu einem Ausgleich zu kommen, und in der Herrichtung der Berliner Hauptsäle die strengste Kritik walten zu lassen. Man muß Anziehungspunkte bilden, die der Besucher Aufmerksamkeit so stark fesseln, daß sie für die Schreckenskammern, in denen sich das ganze Elend der mittelmäßigen und tiefer stehenden Überproduktion verbirgt, keine Zeit mehr übrig haben.

Diese Politik der Balance ist nun — das verlangt aufrichtige Anerkennung — selten mit soviel Geschick getrieben worden wie in diesem Jahre, da der Maler *Carl Langhammer* das Präsidentenzepter schwingt. Der »Schwamm« ist auch diesmal vorhanden — kümmern wir uns nicht weiter drum. Aber die »Gegengewichte« sind so zahlreich und so importand, daß man ihn leichter als sonst vergißt. Jene *Berliner* Hauptsäle, die den Anspruch haben, zuerst beachtet zu werden, sind mit großer Sorgfalt behandelt. Hier stürmen keine Genies und werden keine Zukunftspforten gesprengt; auch letzte, hohe Meisterschaft grüßt uns nicht; doch eine Fülle tüchtiger, solider und hervorragender Arbeiten gibt Zeugnis von stetigem, ernstem Vorwärtsschreiten. Die Landschaften von *Langhammer* selbst, von *Kallmorgen* und seiner Schule, von *Kayser-Eichberg* und *Wendel*, die Hollandstücke von *Hans Herrmann*, die temperamentvollen Marinebilder von *Leonhard Sandrock*, einige Spätwerke von *Paul Meyerheim*, die freilich mit seinen älteren Bildern nicht konkurrieren können, die friesischen Gemälde von *Otto H. Engel*, die Porträts von *Schulte im Hofe*, die Impressionen von *Hans Looschen*, die Bilder von *Uth* und *Fabian* — das ergibt eine sehr ansehnliche Versammlung. Einen ganzen Saal hat man *Max Schlichting* eingeräumt, der neuerdings nach schwächeren Jahren, bemerkenswerte Fortschritte aufweist. Schlichting hatte sich eine Zeitlang gar zu sehr in eine etwas fade, in der Luft schwebende Manier verloren; jetzt hat er wieder festen Boden unter den Füßen, und die Landschafts-, Strand-, Stadt- und Gesellschaftsszenen, die er unter dem Gesichtspunkt interessanter Lichterspiele wählt, sind von einer neuen Frische und Farbigkeit. Der Künstler sucht gern die prickelnde und helle Spätsonne auf, deren gelbliche Töne mit bläulichen und violetten Schatten kontrastiert werden. Das Bestreben, dabei doch auch zu einem Bildausdruck zu kommen, führte Schlichting manchmal auf anekdotische oder pseudolyrische Abwege, die etwas gezwungene Effekte mit sich brachten. Das kehrt auch jetzt noch gelegentlich wieder, aber man merkt die redliche Mühe, die er sich gibt, um die Verkehrtheiten zu überwinden. Andere Säle zu Kollektivausstellungen wurden den Berliner Malern *Henseler* und *Dielitz* eingeräumt. *Hugo Vogel*, der übrigens auch als Porträtist die Flachheiten und Verblasenheiten einer schlimmen Zwischenzeit verabschiedet hat, zeigt neben neuen Bildnissen die Reihe seiner vortrefflichen Studien zu den großen Wandgemälden im Hamburger Rathaus. Wichtig erscheint mir, daß es auch im Moabiter Glaspalast nicht mehr an frischem Nachwuchs fehlt, der nun natürlich der akademischen Manier ein Schnippchen schlägt und sich durchaus »modern« gesinnt zeigt. Namentlich ein junger Maler *Paul Päschke* fällt auf, der mit eignem Blick Berliner Motive aus der Altstadt behandelt.

Aber das moderne Element ist mit noch weit stärkerer Vehemenz in die diesjährige Ausstellung eingebrochen. Man hat die jüngeren *Schweizer* Maler zu einer Sonderausstellung in zwei Sälen eingeladen,

und nun traut der Besucher seinen Augen nicht: der leibhaftige Sezessionssatanas ist am Lehrter Bahnhof erschienen! Die ganze ausgezeichnete Gruppe der von Hodler geführten Eidgenossen, die jetzt auch in Rom so großes Aufsehen erregt, ist zur Stelle. Da ist vor allem der interessante *Max Buri,* der nicht, wie Hodler, aufs Wandbild, sondern aufs große Staffeleibild ausgeht, das freilich, wenn nicht von monumentalen, so doch von kräftig betonten dekorativen Absichten beherrscht ist. Er malt volksmäßige Figuren, ein paar Bauern, ein paar alte Männer, ein paar Dienstmädchen, die beieinandersitzen, alles in leuchtenden, festen, derben Farben, die das Öl nicht verleugnen, aber doch immer in einer so einschneidenden Zusammenziehung der Hauptelemente, daß bei aller frappanten Natürlichkeit von eigentlich realistischen Wirkungen keine Rede ist. Da ist *Edmond Bille* mit einem prachtvollen Bilde »Die Meinen«: eine junge Frau und drei Kinder in sommerlich blühender Landschaft; auch hier ist nichts ins Monumentale gesteigert, aber die Art, wie die frühlinghaften Menschen in dünnschichtig aufgesetzten Farben gegen den Hintergrund gestellt und in eine höhere Existenz der Freudigkeit und Heiterkeit emporgehoben sind, weist wiederum auf jene Kunst der Steigerung, der Abstraktion, die Hodler in der Schweiz begründet hat. Härter, mit bewußterer Stilisierung geht *Ernest Bieler* vor, der heimische Charaktertypen, einen Küster, einen alten Holzfäller, in spröden Temperafarben fast glasfensterartig malt und sich dazu selbst schreinartige schwere Holzrahmen tischlert. Ähnlich *Hans Adler.* Der deutsche Einschlag der Schweizer Malerei wird dann zumal bei *Ernst Würtenberger* deutlich. Andere Künstler verwandter Tendenz schließen sich an: *Sturzenegger, Hermenjat, Perrelet.* Daneben steht eine Gruppe, bei der man den Einfluß Cézannes und der Herbstsalonmänner spürt: *Georges de Traz, Alexander Blanchet, Traugott Senn* u. a. Namentlich die Stilleben von Senn bezaubern durch ihre lichte Helligkeit und ihren Farbengeschmack. Manches ist extravagant und preziös, aber alles gibt von einem malerischen Feuereifer Kunde, der imponiert. Wieder andere machen die modernen Prinzipien sehr liebenswürdig dem ungeübteren Betrachter mundgerecht, wie *Friedrich Karl Ströhler* mit seinen wunderhübschen Aktbildern zweier lässig auf weißen Kissen hingestreckten jungen Mädchen. Mit Vergnügen entdeckt man unter diesen Schweizern unsern *Fritz Burger,* der ja von Geburt ein Baseler ist, früher sehr ansprechende Porträts, namentlich muntere Bildnisse kleiner Kinder gemalt hat, sich dann, seit seiner Übersiedelung nach Berlin, bedenklich gehen ließ, sich nun aber wiedergefunden hat und mit zwei Stillleben und einem Herrenporträt in sehr persönlicher Manier überrascht. Und noch eine Überraschung wird geboten: neue Arbeiten von *Carlo Böcklin,* der als geborener Schweizer auch zu dieser Gruppe hält. Carlo hatte sich bis vor kurzem so sehr in seines Vaters Art befangen gezeigt, daß man ihm wenig zutraute. Jetzt hat er sich frei gemacht und den Mut gefunden, die italienische Landschaft so zu malen, wie er sie sieht: nicht in heroischer Märchensteigerung, sondern mit allen Düften, Nebeln und schwankenden atmosphärischen Erscheinungen des Frühlings und des Winters, die der Farbenbetrachtung mehr bieten als die pralle Sonne und Buntheit des Sommers. Er ist dabei zu ganz selbständigen und originellen Lösungen gelangt.

Auch eine *elsässische* Gruppe interessiert. Vor allem der junge Straßburger *Beecke,* der gleichfalls jetzt in Rom die Aufmerksamkeit auf sich zieht, mit einigen schön erfaßten Bildnissen und dem vorzüglichen großen Gemälde einer Balletdiva in der Garderobe: violettes Rüschenkostüm und gelblicher Trikot gegen dunklen Fond. *Düsseldorf* und *München* bieten nicht viel Neues und Besonderes; der rheinische Saal übertrifft jedoch den süddeutschen. Eine ganze Kollektion sieht man von *Wilhelm Steinhausen,* dessen träumerisch-weiche Landschaften dabei übrigens stärker packen als die religiösen Kompositionen. Der große »Blaue Saal« ist ganz den neuesten Versuchen deutscher *monumentaler Malerei* eingeräumt, ohne uns freilich davon zu überzeugen, daß das Gefühl für den rechten Stil des Wandbildes bei uns sehr verbreitet ist. Wie weit sind wir da von Hodler und den Schweizern entfernt! In Berlin besonders steht es um dies Genre schlimm. Aber auch was die Münchner schickten, wird niemand begeistern. Am ehesten macht noch der Entwurf eines antiken Opferzuges von *Böhle* Eindruck, der aber auch nur in der Zeichnung, nicht in der Farbe befriedigt, oder eine große Aktskizze des Dresdeners *Lührig.* Auch *Hermann Prell,* auf den man einst gerade fürs Wandbild große Hoffnungen setzte, hat uns nicht weiter gebracht. Ein ganzes Kabinett mit Skizzen und Entwürfen seiner Hand, vor allem zu den Gemälden im Palazzo Caffarelli, wirkt recht böse. Da war *Christian Behrens,* Prells bildhauerischer Helfer im römischen Botschafterpalast, aus anderm Holz geschnitzt. Auch ihm ist ein eigner Saal eingeräumt, und man freut sich, das Andenken dieses oft Übersehenen, der so früh sterben mußte, einmal so geehrt zu finden. Behrens' Arbeiten, die von Erfindungslust und Formfreude geradezu strotzen, reden eine völlig eigne Sprache; gerade wenn man sie in dieser Weise zusammengestellt sieht, kommt das imposant zum Ausdruck.

Die Plastik bringt sonst nicht viel Rühmliches, obschon natürlich auch hier manche gute und tüchtige Einzelheit auftaucht. Über alles hinaus ragt *Tuaillons* großes Gipsmodell des Reiterdenkmals Kaiser Wilhelms II., das jetzt schon in Bronze auf der neuen Kölner Rheinbrücke steht. Dagegen wirkt *Adolf von Hildebrands* reitender Bismarck merkwürdig matt und kühl. Vorzüglich ist diesmal die graphische Provinz der Ausstellung mit einer ganzen Reihe schöner Kollektionen: von *Bruno Héroux* (Leipzig), von *Zeising* (Dresden) und von dem kürzlich allzu jung verstorbenen Berliner *Heinrich Eickmann.* Die übliche Ergänzung zu diesen Kabinetten bildet der Saal des Illustratorenverbandes. Eine sehr willkommene Sonderausstellung führt dann ins Kunstgewerbliche: sie bringt

neue *Porzellane,* hauptsächlich aus der Berliner Königlichen Manufaktur, die unter *Schmuz-Baudiß'* Leitung Jahr um Jahr vorwärts schreitet, und aus einigen thüringischen Fabriken. In der Architekturabteilung dominieren zwei Räume, in denen *Wilhelm Kreis* und der ausgezeichnete Stadtbaurat der Berliner Vorstadt Rixdorf: *Reinhold Kiehl,* ihre neuesten Arbeiten in Photographien und Modellen präsentieren. Eine Ausstellung des preußischen Ministeriums der öffentlichen Arbeiten zeigt, daß es in der Regierung zwar langsam, aber doch Schritt für Schritt vorwärts geht.

Die schönste Sonderveranstaltung aber, ein Unternehmen von bleibendem Wert und wirklicher Bedeutung, ist die große retrospektive Abteilung *»Berlinische Kunst aus den Jahren 1830–1850«* — zu der die Halbjahrhundert-Erinnerung an den Todestag Friedrich Wilhelms IV. den äußeren Anlaß bot.

Wir kommen nun bald dahin, die Berlinische Kunst der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts im Zusammenhang und mit einiger Vollständigkeit überblicken zu können. Seit Tschudis Bemühungen um die vormärzliche Berliner Malerschule, die er in der Nationalgalerie zu neuen Ehren brachte, und seit der Jahrhundertausstellung von 1906 ist kein Jahr vergangen, das nicht unsere Kenntnis bereichert und vertieft hätte, und in nicht zu ferner Zeit wird einer das Buch schreiben können (und müssen), das noch fehlt: das den ganzen Reichtum einmal zusammenfassend darstellt und Adolf Rosenbergs dankenswerten, doch heute nicht mehr ausreichenden Versuch von 1879 überholt. Dies Buch aber wird seinen Vorgänger vor allem darin ergänzen müssen, daß es sich nicht auf die Malerei beschränkt, sondern von der großen Einheit aller Kunstzweige ausgeht, die damals in der preußischen Hauptstadt durch eine selten glückliche Konstellation eine gemeinsame Blüte erlebten. Denn eben dies eigentümliche und wunderbare Zusammenstimmen von Malerei, Plastik, Architektur, Kleinkunst und Kunstgewerbe ist es, das der Epoche ihren Stempel gibt und das hohe Niveau ihres Kulturwertes bestimmt.

Es ist das Verdienst der jetzigen historischen Altberlin-Enklave auf der Großen Ausstellung am Lehrter Bahnhof, daß sie — nach dem klug entworfenen und energisch durchgeführten Plan des Präsidenten *Carl Langhammer* — von vornherein das Ziel ins Auge faßte, jene Einheit zu betonen und zu veranschaulichen. Die Sonderkommission, die dafür eingesetzt war, und in der neben Langhammer namentlich *Bennewitz von Loefen* und der Bildhauer *Georges Morin* tätig gewesen, war unermüdlich auf der Pürsch nach Erbstücken alteingesessener Familien und Schätzen der Sammler, nach charakteristischen Kunstwerken aus staatlichem, städtischem und privatem Besitz, um so das schöne, aufschlußreiche und entzückende Gesamtbild zustande zu bringen, das jetzt den Hauptanziehungspunkt der Ausstellung bildet. Die Jahre hindurch verschlossen gewesenen, um je einen kleinen Lichthof gruppierten Räumlichkeiten rechts und links vom »Ehrensaal« des Glaspalasts wurden von dem Schmutz befreit, der sich darin angesammelt hatte — sie waren richtige Augiasställe geworden — und in Interieurs aus der Zeit Friedrich Wilhelms IV. zerlegt. Hier hat Baumeister *Hermann Ziller* einen Gedächtnisraum für *Schinkel* geschaffen, während *A. Biberfeld* und *Lessing* und *Risse* kleine Zimmerfolgen einbauten: mehrere Wohnräume, ein Schlafzimmer, einen Musiksaal, einen runden Landhaus-Speiseraum, einen Bankettsaal. Die Innenarchitektur ward hier allenthalben streng im Geschmack der vierziger Jahre gehalten: mit alten Tapeten- und Bortenmustern, alten bedruckten Papierfriesen, alten Öfen und Kaminen, Säulen und Pilastern, Gardinen- und Möbelarrangements. Und hinzu kam eine Ausstattung mit allen möglichen Originalstücken des großen und kleinen Kunsthandwerks, mit Bildern und Skulpturen, Zeichnungen und graphischen Blättern der Zeit, deren Hauptmasse dann in zwei großen Sonderräumen galeriemäßig angeordnet wurde. Im ganzen haben *über hundert Besitzer,* an ihrer Spitze der Kaiser, Werke der Kunst und des Kunstgewerbes beigesteuert — eine solche Fülle von Einzelheiten ist noch nie aus naheliegenden und versteckten Quellen zu einer Leihausstellung solcher Art in Berlin zusammengetragen worden!

Man hat darauf Bedacht genommen, in den Interieurs nicht wieder die sattsam, übersattsam bekannte Wohnungskunst des Biedermeiergeschmacks zu feiern, sondern eine Vorstellung von der mehr antikisierenden, von Schinkel maßgebend beeinflußten, einen Nachklang des Empire bietenden Zimmerausstattung zu geben, die dem Biedermeiertum parallel geht, es schließlich verdrängt und dann selbst wieder neue Formen annimmt, um so den Übergang zu der folgenden, ein neues Barock einleitenden und schon bis dicht an die Grenze der Verwilderung führenden Stilperiode herzustellen. Am Anfang steht ein strenger dekorativer Geschmack, der von monumentalen Anregungen ausgeht, mit der ruhigen Klarheit farbiger Flächen (rot, schwarz, grün, blau, gelb) und der Gemessenheit der klassischen Ornamentik, deren ganzes Arsenal aufgeboten wird, mit pompejanisch anmutenden Wandgliederungen und Anlehnungen an hellenistische Vorbilder in den Sitzmöbeln und Tischen. Die Formen von 1810 spielen hinein, namentlich in den Schränken und Schreibtischen, letzte Erinnerungen an die Zopfzeit, durch das Biedermeiertum vermittelt, sprechen in den Gardinen und Sofas mit. Am Ende aber steht schon eine neue Freude an lebhafterer Buntheit, an mehr naturalistisch aufgefaßten Blumenmustern auf Tapetenborten, Teppichen, Stickereien, an volleren Kurvenlinien, quellenderen Formen, reicherem Schnitzwerk. Nie hat man, auf allen kunstgeschichtlichen Revuen der letzten Jahre, diese Stilprinzipien und ihre Wandlungen so instruktiv an greifbaren Beispielen dargelegt.

Das größte Interesse aber konzentriert sich natürlich doch immer auf die Malerei. Auch hier wird Neues in Hülle und Fülle geboten. Erstaunlich präsentiert sich wieder die Porträtkunst, die, überall eine Hauptdomäne des erwachenden modernen Realis-

mus, dem mit beiden Füßen auf dem Boden stehenden Berliner Wirklichkeitssinn die dankbarsten Aufgaben stellte. Die Großmeister marschieren auf: *Wilhelm Wach* (1787—1845), *Carl Begas* (1794—1854), *Eduard Magnus* (1794—1872), dessen meisterhaftes Bildnis der Henriette Sontag einen Ehrenplatz auf der Ausstellung einnimmt, oder *Wilhelm Hensel* (1794 bis 1861), Felix Mendelssohn-Bartholdys Schwager, der sich freilich mit jenen dreien nicht messen kann. Und daneben stehen die Schüler dieser älteren Gruppe, von denen namentlich *Adolf Henning* (1809—1900), *Eduard Daege* (1805—1883), *Wilhelm Amberg* (1822 bis 1899) durch ihre ausgezeichnete, zum Teil auf französischer Grundlage fußende, malerische Schulung und ihren feinen Sinn für das individuelle Wesen des Dargestellten überraschen. Auch *Theodor Hellwig* (1815—1872) und *Joh. Sam. Otto* (1798—1878), der lange Zeit ein Lieblingsporträtist des preußischen Hofes war. Eine ganze Reihe von tüchtigen Vertretern des Faches, wie übrigens auch anderer Spezialprovinzen, habe ich bei der Herstellung des Kataloges, die mir übertragen wurde, trotz allen Bemühungen nicht näher bestimmen können. Hier versagen alle bisherigen Hilfsmittel, so daß sich noch ein hübsches Stück Arbeit für die lokale Berliner Kunstgeschichte ergibt. Manche vortrefflichen Gemälde werden wohl immer anonym bleiben. Bei andern kommt man vorläufig nicht über die Kenntnis des Namens, oft nur des Zunamens, hinaus. Von einem so famosen Künstler wie *Wilhelm Bräcke d. J.*, der am Ende der zwanziger Jahre reizende Bilder vom Leben und Treiben auf dem Lieblingsplatz der damaligen Berliner wie ihrer Maler: zwischen Schinkels Neuer Wache und Opernhaus, geschaffen hat, läßt sich nicht einmal Geburts- und Todesdatum feststellen. Von Brückes bedeutenderem Nebenmann *Eduard Gärtner* sind zwei herrliche große Schloßhöfe aus kaiserlichem Besitz auf die Ausstellung gekommen. Ebenso vom alten *Johann Erdmann Hummel* ein köstliches Bild von der Ecke der ehemaligen Schloßfreiheit mit einem Modeladen, dessen Besitzer, einer Käuferin und Staffage (1830), wobei des Künstlers Neigung und Geschicklichkeit zu schwierigen und verschmitzten Spiegelungen, von seinen Bildern der Granitschale vor dem Berliner Museum wohlbekannt, Triumphe feiert. Ein ganz neuer Name ist *J. H. Stock,* der, noch in Canalettos Manier, aber mit Gärtners französisch gebildetem Farbengeschmack, 1831 einen Blick über den Gendarmenmarkt gemalt hat. Das Werk stammt aus der Sammlung des Rechtsanwalts Steffen auf Gut Wilhelmshof bei Brandenburg a. Havel, der die Ausstellung besonders reich bedacht hat.

Dann die Landschafter. Von *Schinkel* sieht man eine ganze Schar romantischer Kompositionen, und fast verblüfft stellt man fest, daß der große Architekt als Maler in manchen Dingen eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Caspar David Friedrich aufweist, dem er in Dresden näher getreten sein muß, als man bisher wußte. Überraschend in ihrer hohen Tonschönheit wirken Frühарbeiten von dem fast vergessenen *Charles Hoguet,* der auch in einigen Stilleben eine Qualität der Malerei aufweist, wie man sie vor 1850 in Deutschland nicht oft antreffen wird. Völlig verschollen war *Eduard Pistorius* (1796—1862), der neben *Eduard Meyerheim* ein Hauptvertreter der realistisch geschulten Berliner Genremalerei war, und von dem man ein treffliches Tierstück sieht. Ähnlich *Julius Schoppe* (ca. 1795—ca. 1850), der von der Berliner Geselligkeit um 1825 einen Begriff gibt. Schoppe war, wie ja fast alle diese Berliner, auch in Rom, wo er im Hause der bekannten Künstlerfamilie Buti wohnte — er hat ihre Mitglieder, die vielfach auch zu andern Berliner Künstlern in Beziehung standen, auf einigen Blättern treulich konterfeit —; doch wie sie alle blieb er jenseits der Alpen dem norddeutschen Realismus treu, der sich selbst gegen solche Machtfaktoren wie Cornelius und Kaulbach tapfer hielt.

Besonders viel tut die Ausstellung aber für die größten Persönlichkeiten der altberliner Kunst: für Krüger, Blechen und Menzel. Von *Franz Krüger* sieht man wieder die Parade von 1839 aus dem Schloß, dazu seine himmlischen Studien aus der Nationalgalerie, und einige entlegeneren Porträts. Von *Karl Blechen* den ganzen Stoß unbeschreiblich kostbarer Ölskizzen, die für gewöhnlich im Depot der Nationalgalerie ruhen, und die Joseph Kern von dort jetzt ans Licht zog: eine Pracht heller, leuchtender Farben, leidenschaftlich empfundener, breit vorgetragener Natureindrücke. Und von *Menzel* hat sein Neffe wieder ein Schock unbekannter Sachen zur Verfügung gestellt; darunter an Bildern einen Blick auf den Tempelhofer Berg von 1846, eine zweite Berliner Szenerie, eine »Feuersbrunst«, ein Interieur, ein »Bettelweib« und anderes, an Gouachen und Zeichnungen eine ganze Masse meisterhafter Blätter, wie das, auf dem Josef Joachim und Clara Schumann konzertierend in der Singakademie auftreten (1854). Es ist höchst interessant, auf der Ausstellung zu verfolgen, wie dieser glorreiche Erfüller der Berliner Kunstsehnsucht jener Jahrzehnte aus den Bedingungen seiner Zeit und Umgebung herauswuchs. Niemals ist das so klar geworden wie hier.

Vieles kann ich hier nur streifen. So die Schüler dieser großen Drei: die Landschafter *Julius Elsasser* (1810—1845) und *Karl Krüger,* die sich unmittelbar an Blechen anschlossen; *Karl Steeffeck,* den Schüler Franz Krügers (und ersten Lehrer Liebermanns — so geht die Linie der Berliner Überlieferung weiter), von dem man unter anderem ein Selbstporträt aus Paris (1840) von wunderbarer Freiheit und Leichtigkeit der Pinselführung neu kennen lernt; *Karl Arnold* (geb. 1829, lebt noch in Weimar), der als Freund Menzels ganz in dessen Art zeichnete. So auch die Skulpturen, die von der Rauchschule mehr Respekt erwecken, als man ihr heute insgemein zu zollen geneigt ist. So die Arbeiten des edleren Kunstgewerbes, unter denen die Biskuitstücke der Porzellanmanufaktur und die eigenartigen Erzeugnisse der 1804 begründeten, inzwischen längst eingegangenen königlichen Eisengießerei hervorragen — ist es nicht bezeichnend für den sparsamen und kriegerischen Preußensinn, daß er sich so gern an diesen Eisengußplastiken erfreut? . . . *MAX OSBORN.*

PERSONALIEN

Professor **Artur Kampf** wurde in der letzten Sitzung der Berliner Akademie der Künste einstimmig zum Präsidenten der Akademie wiedergewählt. Seine Amtsperiode läuft bis zum Oktober 1912.

Professor **Dr. Eduard Seler** von der Berliner Universität ist zum *ersten Direktor des neuerrichteten Internationalen archäologischen Instituts in Mexiko* ernannt worden. Ein Jahr lang wird er dem Institut vorstehen und die Organisation wohl in dieser Zeit durchführen können. Professor Seler, der neben seinem Universitätslehramt Abteilungsdirektor am Berliner Museum für Völkerkunde und Mitglied der Akademie der Wissenschaften ist, gehört zu den besten Kennern des alten und neuen Mexiko.

WETTBEWERBE

Im **Wettbewerb für die Bismarck-Warte in Westend** bei Charlottenburg hat das Preisgericht seine Entscheidung gefällt. Reg.-Baumeister a. D. Leibnitz in Berlin, Emil Schaudt, der Erbauer des Kaufhauses des Westens, und Prof. Bruno Schmitz waren zur Einreichung von Entwürfen eingeladen worden. Den Preis erhielt *Bruno Schmitz*, und sein Entwurf wurde auch zur Ausführung angenommen. Die Entwürfe sind jetzt im Raum 50b der großen Berliner Kunstausstellung ausgestellt.

Für die Erweiterung des **Breslauer Zoologischen Gartens** und für das benachbarte Ausstellungsgelände war ein **Ideenwettbewerb** ausgeschrieben. Unter 45 Arbeiten erhielten den ersten Preis von 2500 Mark Gartenarchitekt F. Glum und städtischer Obergärtner A. Boese in Kottbus, den zweiten Preis von 1500 Mark Gartenarchitekt J. P. Großmann in Berlin, den dritten Preis von 1000 Mark Prof. Franz Seeck in Berlin, Architekt A. Gellhorn in Breslau und Paul Freye in Berlin.

Beim engeren **Wettbewerb für das Bismarck-Denkmal für Uerdingen am Rhein** erhielt *Franz Brantzky* in Köln den ersten Preis.

Für die Ausschmückung des **Barbarossaplatzes in Schöneberg** wird es jetzt zu einem **engeren Wettbewerb** kommen zwischen den Bildhauern *Emil Renker*, *Ernst Wenck* und *Konstantin Starck* in Berlin. Die Künstler sollen bis zum 1. September dieses Jahres ihre neuen Entwürfe für den Schmuckbrunnen einreichen, wofür eine Entschädigung von 500 Mark ausgesetzt ist. Doch verpflichtet sich die Stadtgemeinde nicht, einen der neuen Entwürfe auszuführen. Vielmehr behält sie sich das Recht vor, auf das Ergebnis des ersten Wettbewerbes zurückzugreifen. Für die Gesamtkosten der neuen Anlage ist eine Höchstsumme von 24000 Mark bestimmt. Den drei Wettbewerbern wird die Aufgabe gestellt, auf Grund der bisher vorgenommenen Kulissenproben eine Anlage zu schaffen, die unter Vermeidung einer dünnen Vertikalwirkung sich in breiten, kräftigen Formen nicht allzu hoch über dem Boden erhebt.

Für den künstlerischen **Wettbewerb** zur Erlangung eines **Bebauungsplanes für Groß-Düsseldorf** (über 11000 Hektar Bodenfläche) bewilligten die Düsseldorfer Stadtverordneten für Preise insgesamt 80000 Mark. Der erste Preis ist in Höhe von 20000 Mark festgesetzt.

DENKMALPFLEGE

Die Vortragsordnung der gemeinsamen Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz in Salzburg 1911 (vergl. „Kunstchronik" Nr. 24) steht jetzt fest. Das Programm umfaßt außer geselligen Veranstaltungen und geschäftlichen Mitteilungen folgende Vorträge: Mittwoch, 13. September, abends, Professor *Dr. Strzygowski-Wien* über „Salzburgs Kunstdenkmäler". — Donnerstag, 14. September: Geh. Hofrat Professor *Dr. von Oechelhaeuser-Karlsruhe:* Eröffnungsansprache; Geh. Regierungsrat Professor *Dr. Clemen-Bonn* und Professor *Dr. Dvořák-Wien:* „Entwicklung und Ziele der Denkmalpflege in Deutschland und Österreich"; Professor *Schultze-Naumburg*, Archivsekretär und Konservator *Dr. Giannoni-Wien* und *Dr. von Szenetkowski-Graz:* „Entwicklung und Ziele des Heimatschutzes in Deutschland und Österreich"; Geh. Hofrat Professor *Dr. Gurlitt-Dresden:* „Erhaltung des Kernes alter Städte"; Hofrat Professor *Dr. Neuwirth-Wien:* „Der Kampf um Alt-Wien". Nach Schluß der Sitzung gruppenweise Besichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt unter sachkundiger Führung. — Freitag, 15. September: Professor *Dr. Fuchs-Tübingen:* „Heimatschutz und Wohnungsfrage"; Prälat Professor *Dr. Swoboda-Wien:* „Kirchliche Denkmalschutz-Gesetzgebung"; Professor *Dr. Dehio-Straßburg i. E.:* „Denkmalpflege und Museen"; Landesbaurat a. D. *Rehorst*, Beigeordneter der Stadt Köln: „Bauberatung und Heimatschutz". Nachmittags: Besichtigung der Festung Hohensalzburg mit Vorführung von volkstümlichen Trachten, Gebräuchen und Aufzügen; hierauf Fortsetzung der Besichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt. Abends: Lichtbildervortrag vom Geh. Regierungsrat Professor *Dr. Conwentz-Berlin* über: „Naturschutzparke". Am Samstag, 16. September, finden im Anschluß an die Tagung Ausflüge statt nach Wien und in die nähere Umgebung von Salzburg. Das Bureau des Ortsausschusses befindet sich bis einschl. Montag, 11. Sept., im Rathause, vom 12. Sept. ab im „Studiengebäude" am Universitätsplatze neben der Aula academica.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen der Amerikaner in Cyrene. Das soeben erhaltene März-Bulletin des Amerikanischen Archäologischen Instituts bringt eine mit Abbildungen versehene Reisebeschreibung der amerikanischen Expedition von Bengazi nach Cyrene durch Norton, den Chef der Expedition, und zugleich einen kurzen Bericht über die ersten Ausgrabungen der Amerikaner an der Stätte des alten Cyrene. Sie wurden am 29. Oktober 1910 auf dem Hügel direkt hinter der Quelle begonnen. Starke Regen, viele religiöse Feste und andere Ursachen unterbrachen das Werk so häufig, daß im November nur an 17 und im Dezember nur an 15 Tagen gearbeitet werden konnte. Versuchsgrabungen wurden zunächst an dem Abhang an einer Stelle gemacht, wo man eine Schuttablagestätte einrichten zu können hoffte. Aber die Überreste eines großen römischen Hauses und darunter ein griechischer Bau aus dem 3. Jahrhundert vor Christus wiesen darauf hin, daß die Stätte für Ausgrabungen, und nicht wie beabsichtigt, reserviert werden müsse. Südlich von dem höchsten Punkte des Hügels wurden sehr gut gebaute Fundamente eines griechischen Baues von 10 zu 15 m Größe aufgedeckt Oben auf dem Hügel fand man zunächst in einer Tiefe von 1—2 Fuß roh gefügte Mauern. Bei 6 Fuß Tiefe stieß man dann auf massives Mauerwerk und noch 3 Fuß weiter in die Tiefe auf eine Schicht, die gemäß den Funden schwarzfiguriger Vasenscherben auf das Ende des 6. Jahrhunderts vor Chr. zu datieren ist. Der wichtigste bis jetzt gemachte Fund ist ein großes öffentliches Gebäude, das von der westlichen Terrassenmauer an auf der Höhe des Hügels hinlief. Auf seiner Südseite fand man eine ungefähr 25 m lange Säulenhalle mit unkannelierten dorischen Säulen. Westlich an diese stieß eine Reihe von großen Räumen, mit denen voraussichtlich auch Räume der Ostseite korrespondieren; doch

war die Ausgrabung im Osten noch nicht so weit gediehen. Die Fundamente sind aus glattgeschnittenen porösen Blöcken gebildet; die Anten insbesondere zeichnen sich durch sorgfältige und solide Bauart aus. Das Gebäude ist in spätere griechische oder frühe römische Zeit zu setzen. Ein späterer Umbau hatte die Erniedrigung der Mauern zur Folge. Da wo der Bodenbelag zerbrochen war, fanden sich darunter Überreste aus der hellenistischen Epoche. — Die amerikanische archäologische Mission nach Cyrene ist leider vor kurzem von einem schweren Mißgeschick betroffen worden. Ein ihr beigeordneter junger sympathischer Archäologe Herbert F. De Cou ist von einem Arbeiter, der von ihm wegen irgend einer Nachlässigkeit getadelt worden war, erschossen worden. Das Bulletin berichtet darüber noch nichts, auch hat man noch nicht erfahren, inwieweit die amerikanische Mission durch die infolge dieses Verbrechens hervorgerufene Aufregung in ihrer Tätigkeit gehemmt worden ist. — Einer italienischen archäologischen Mission, die ebenfalls in Cyrene Ausgrabungen macht, sind einstweilen von der türkischen Regierung die so nötigen Bedeckungsmannschaften versagt worden. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung in Wiesbaden: Leibl und sein Freundeskreis. Zum zehnjährigen Jubiläum der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst ist die höchst beachtenswerte Ausstellung von deren Vorsitzenden Dr. v. Grolman zusammengebracht worden. Sie ist nicht bloß genußreich, sondern für die Erkenntnis des Leiblkreises vor allem lehrreich. Durch die vielen selten gezeigten Frühwerke, die sie sehen läßt, gibt sie die Möglichkeit, die Persönlichkeiten dieser Maler genauer gegeneinander abzugrenzen. Vertreten sind Leibl, Thoma, Trübner, Sperl, Theodor Alt, Hirth du Frênes und Scholderer. Leibl natürlich minder stark. Dagegen sind von Thoma und Trübner viele sehr schöne, wenig bekannte Bilder vorhanden, von Thoma u. a. Landschaften, von Trübner in Ergänzung zur Karlsruher Ausstellung z. B. der einsame Trinker von 1872, das Bildnis Eisenmanns von 1876, ein Wildstilleben von 1873. Das größte Verdienst der Ausstellung machen die 20 Bilder Schuchs aus. War dieser Meister vorher nur aus seinen Stilleben als ein ungewöhnlicher Farbenkünstler bekannt, so lernen wir ihn jetzt auch als hervorragenden Landschafter und selbst als Figurenmaler kennen. Wenn er alle seine Weggenossen (und nicht bloß die) durch die berauschende Wirkung und die sinnliche Schönheit der Farbe übertrifft, so kommt er freilich an Klarheit und Kraft des künstlerischen Willens Trübner nicht gleich. Aber nach diesem ist er gewiß die bedeutendste Persönlichkeit unter Leibls engeren Freunden (Thoma hier nicht mitgerechnet). *F. R.*

Nachdem sie in Leipzig mehrere Wochen lang mit großem Erfolge gezeigt war, wurde jetzt im **Berliner Kunstgewerbemuseum** die **erste Ausstellung des Vereins Deutscher Buchgewerbekünstler** eröffnet, zu dem sich kürzlich die Führer unserer Buchkunst aus allen deutschen Kunstzentren zusammengeschlossen haben. Behrens, Orlik, Weiß, Steiner-Prag, Tiemann und viele andere haben den Lichthof mit Büchern und Einzelblättern gefüllt, die den geschmacklichen Fortschritt des deutschen Buchgewerbes anschaulich darstellen. Die »Kunstchronik« hat in Nr. 22 ausführlich über diese Veranstaltung berichtet.

Die **Ausstellungskommission** für die nächstjährige **Große Berliner Kunstausstellung** hat sich konstituiert, und zum Vorsitzenden den Maler *Max Schlichting* gewählt. Zu seinem Stellvertreter wurde Prof. *Otto H. Engel* ausersehen. Das Amt des Schriftführers wird Maler *Leonhard Sandrock* übernehmen und sein Stellvertreter der Bildhauer Prof. *Walter Schott* sein. Die Ämter des Säckelmeisters soll der Graphiker *Paul Herrmann* verwalten, der dies Amt bereits in diesem Jahre innehatte, und sein Stellvertreter wird Geh. Baurat Prof. Dr.-Ing. *Otto March* sein.

SAMMLUNGEN

Herakleion (Candia), Kreta. Das hiesige Archäologische Museum, in dem die Funde der Ausgrabungen an den verschiedenen Kulturstätten Kretas (in Knosos, Phaestos, Haghia Triada, Gortyn, Mochlos, Palaiokastra u. a.) untergebracht sind, erhält einen Anbau, da es sich für den Reichtum an Funden bereits als zu klein erwiesen hat. Dieser Anbau soll in einem Vierteljahr etwa eröffnet werden. Tatsächlich ist im jetzigen Museum der Raum ziemlich knapp, die Schauschränke und Schautische stehen recht eng; eine Anzahl von Funden, besonders hellenistischer Zeit, werden im Magazin und im Hof aufbewahrt, und vor allen Dingen die Skupturen aus Priniah, wo die Italiener gegraben haben, bedürfen einer entsprechenden Aufstellung. Außer dem Fries des Tempels mit seinen kleinen lanzenschwingenden Reitern auf riesigen Pferden (7. Jahrhundert) handelt es sich um einige höchst wichtige Fragmente von Reliefs und Freiskulpturen, an denen augenblicklich noch Ergänzungsarbeiten vorgenommen werden. Über diese sehr merkwürdigen Zeugen altkretischer Plastik sprach in einer öffentlichen Sitzung des italienischen archäologischen Instituts zu Athen im April Herr Prof. Pernier. Er wies vor allen Dingen die einstige Verwendung dieser Skulpturen nach. Man hat einen ca. 1 m hohen, $^1/_4$ m dicken vierkantigen Pfeiler aus Kalkstein, der auf drei Langseiten mit Reliefs geschmückt ist, sowie Fragmente von zwei einander entsprechenden weiblichen Sitzstatuen von ca. 1 m Höhe, bekleideten Frauenfiguren mit Polos, im Typus der Figur von Eleutherna. Die Reliefs an dem Pfeiler sind nun so orientiert, daß die eine Seite, die eine stehende Frauenfigur zeigt, für andere Direktion gearbeitet ist, als die beiden anderen mit Tierfriesen (Panthern und Hirschen) geschmückte. Man bekommt eine richtige Ansicht nur, wenn man den Stein als Türsturz annimmt. Dann war die stehende Frauenfigur für die Ansicht von unten berechnet, die beiden Langseiten mit den Friesen für Seitenansicht, die eine von innen und die andere von außen. Pernier setzt nun diesen Stein über die Tür des Pronaos des Tempels. Beim Durchschreiten sah man oben die Frauenfigur. Von außen her den Pantherfries, vom Innern des Raumes den Hirschenfries. In dem Steine läuft eine nach oben offene tiefe Längsrinne; in dieser lag der vierkantige hölzerne Querbalken, quer durch den ganzen Tempelraum. Auf den Enden dieses Balkens postiert die Perniersche Rekonstruktion nun die beiden für Seitenansicht berechneten Sitzstatuen. Sie waren mit dem Rücken gegen die Cellawand gelehnt und trugen auf ihrem Polos, der dafür eine Einarbeitung zeigt, den Deckenbalken. Mit ihrem Gewicht, das von oben den Türbalken an seinen Enden belastete, hoben sie also den großen Druck des Türsteines auf. Man hat also eine Pronaoswand mit skulpiertem Türsturz und zwei sitzenden, im Profil gesehenen Karyatiden — eine bisher vollkommen vereinzelte Verwendung von Skulpturen.

Die Erhaltung des Steines mit den Reliefs und der Sitzstatuen ist nicht besonders gut, doch ist alles da, um die Rekonstruktion im Einzelnen zu sichern. Die Arbeit an den erhaltenen Teilen ist sehr gut und sorgfältig, besonders an den Tieren. Aber auch die Sitzstatuen sind in Gesicht, Händen und Gewand von großer Feinheit, sie geben infolge ihrer guten Erhaltung eine viel bessere Vorstellung

vom Aussehen der alten kretischen Freiskulptur als der sehr verwitterte Torso von Eleutherna. Der Habitus der Gestalten ist noch dem ägyptischen ähnlich; an dem Gewand der einen Frau sieht man auch eingravierte Tierbilder, z. B. einen schreitenden Panther.

Durch diese, etwa ins 7. Jahrhundert fallende Funde gewinnt die Geschichte der archaischen griechischen Plastik neues Licht.

Der **Deutsche Buchgewerbeverein** hielt am 13. Mai 1911 im Buchgewerbehaus zu **Leipzig** seine Hauptversammlung ab, die eine besondere Bedeutung durch die Mitteilung des I. Vorstehers, Herrn Dr. L. Volkmann, erhielt, daß ein Freund und Gönner des Vereins, der selbst einen erheblichen Betrag gezeichnet hat, eine Sammlung eingeleitet habe, um den Ankauf der bekannten, aus 400 alten Bucheinbänden bestehenden **Sammlung Dr. Becher-Karlsbad** zu ermöglichen. Das Ergebnis dieser Bemühungen sei ein Betrag, der im Verein mit freundlichem Entgegenkommen des Besitzers gestattet habe, die kostbaren Bände für den Deutschen Buchgewerbeverein zu erwerben. Die Sammlungen des Deutschen Buchgewerbevereins, die mit der Königlich Sächsischen Bibliographischen Sammlung vereint das Deutsche Buchgewerbemuseum bilden, erfahren damit eine überaus wertvolle Bereicherung, denn die Sammlung Becher besteht aus ganz ausgezeichneten Stücken alter Buchbindekunst und gibt ein so geschlossenes Bild von der Geschichte des Bucheinbandes, wie es auch größere Museen kaum zu überbieten vermögen.

VERMISCHTES

Vor einiger Zeit ist in der Stadt **Herakleion** der große **venezianische Palast** aus dem 16. Jahrhundert, in dem früher der Sitz der venezianischen Regierung war, zusammengestürzt. Es war ein großer Bau mit einer zweigeschossigen Loggia, die sich in sieben Rundbogenöffnungen auf die Hauptstraße und je zweien auf die Nebenstraßen öffnete. Von dieser Loggia, einem Bauwerk sehr schönen Stils, sieht man jetzt nur noch das Untergeschoß, Sockel, Eckpfeiler und Anten in kleinen Rustikaquadern, die Arkaden mit Halbsäulen auf wulstartiger Basis; eine Attika darüber mit Metopenfries, die Metopen mit Reliefs geschmückt, Trophäen und Markuslöwen abwechselnd. Das Material ist ein weißer Kalkstein.

Gefährdet war der Bau schon lange. Als vor fast einem Jahrzehnt man mit dem Gedanken umging, in ihm das damals zu gründende Museum unterzubringen, widerriet Doerpfeld wegen Baufälligkeit. Mit diesem Palast ist der letzte große venezianische Bau in Candia (außer den imposanten Festungsmauern) vernichtet. Von der St. Georgskirche von 1565 steht nur noch die niedrige breitgiebelige Fassade; von Palästen des 15. Jahrhunderts sind nur noch drei mehr oder weniger zerstörte verbaute Portale vorhanden, und die Reliefs an dem großen Löwenbrunnen auf dem Hauptplatz, Szenen mit Tritonen und Seegottheiten, sind nahezu unkenntlich geworden. Nur die bekrönenden, das Wasserbecken tragenden vier Löwen sind noch heil.

E. W.

Leipzig entbehrt trotz seiner Größe immer noch einer eigenen Ausstellungshalle für Kunstzwecke. Die Möglichkeit zur Schaffung einer solchen ist jetzt näher gerückt. Anläßlich der Eröffnungsfeier der zweiten Leipziger Jahresausstellung im Verein mit dem Deutschen Künstlerbunde (über die das Juniheft der »Zeitschrift für bildende Kunst« ausführlich in einem reich illustrierten Aufsatze berichten wird) hat Max Klinger den Gedanken von Ausstellungszwecken besser entsprechenden Räumlichkeiten (als sie das Städtische Kaufhaus jetzt zu bieten vermag) angeregt und diese Wünsche sind vom Leipziger Oberbürgermeister, als Vertreter der Stadt, in wohlwollendster Weise aufgenommen worden.

FORSCHUNGEN

Ein bisher **unbekanntes Werk Guardis** veröffentlicht im Maiheft des Burlington Magazine G. A. Simonson. Es stellt wahrscheinlich den Festball dar, der anläßlich des Besuches des Großfürstenpaares Paul und Maria Feodorowna am 22. Januar 1782 im Teatro S. Benedetto zu Venedig stattfand und über den wir durch mehrere zeitgenössische Beschreibungen unterrichtet sind. Das Bild, das zu den besten Proben von Guardis Kunst gehören dürfte, soll im Sommer auf der Ausstellung venetianischer Kunst des 18. Jahrhunderts im Burlington Fine Arts Club gezeigt werden.

—l.

Freiherr Detlev von Hadeln publiziert in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (Heft 5, Mai 1911) drei Bilder, die er dem **Palma Vecchio** zuschreibt. Zwei davon, Brustbilder eines Jünglings und eines Mädchens, befinden sich in der Galerie zu Budapest. Sie lassen sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen, und in einem Inventar der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von 1659 kommen sie als Originale Palmas vor. Th. v. Frimmel, der den männlichen Kopf schon publiziert hat, wagte keine nähere Bestimmung des Stückes, in dem er Anklänge an Giovanni Bellini und an Palma entdeckte. Hadeln glaubt aus stilkritischen Gründen mit Entschiedenheit für die alte Bestimmung eintreten zu müssen. An diese Arbeiten knüpft er einen bärtigen männlichen Kopf in der Galerie zu Verona an, den Berenson für ein Werk des Moretto erklärt hat und der in Verona jetzt als »Schule des Giorgione« geführt wird. Diese drei Bilder setzt Hadeln in die Jugendzeit Palmas, aus der uns bisher nur wenige Werke bekannt sind.

—l.

LITERATUR

Kunsthistorische Forschungen, herausgegeben vom Kgl. preußischen historischen Institut in Rom. I.: **Graf zu Erbach-Fürstenau**, *Die Manfredbibel.* Leipzig, K. W. Hiersemann, 1910.

Es ist keine geringe Ehre für das preußische historische Institut und besonders für den Leiter der kunstgeschichtlichen Abteilung derselben, Herrn Professor A. Haseloff, ihre kunsthistorischen Publikationen mit einem so wichtigen und schönen Band eröffnen zu können. Der Graf Erbach hat in einer Vulgatahandschrift der Vaticana die Bibel Manfreds erkannt, die ihm vor seiner Königskrönung (1258) durch den Schreiber Johensis gewidmet wurde. Dies hat der Graf durch die außergewöhnlich am Schlusse angebrachte Dedikation bewiesen, welche besagt: Princeps Mainfride regali styrpe ereate. Accipe quod scripsit Johensis scriptor. et ipsum. Digneris solita letificare manu. Inmitten der Erläuterungen zu den hebräischen Worten befindet sich dann das Widmungsbild: der kniende Schreiber (mit Feder in der Hand) läßt die Bibel durch einen Höfling Manfred überreichen. Dieses Bild steht dem Charakter nach den Illustrationen der »Ars venandi« Friedrichs II. außerordentlich nahe, während die übrigen Miniaturen einen wesentlich anderen Charakter tragen. Es läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Bibel in Süditalien entstanden ist und daß sie ursprünglich nicht für Manfred bestimmt war. Die Illustrationen zeigen einen starken Byzantinismus, aber daneben, besonders im Ornament, sind die französischen Einflüsse auffallend. In diesem letzteren Umstand liegt die kunsthistorische Bedeutung der Handschrift.

Die Erbachsche Behandlung des Stoffes ist geradezu musterhaft. Erschöpfende Angaben über Ausstattung, Inhalt und Ikonographie gehen den Reproduktionen voraus. Der Druck des Textes auf mattem Kunstdruckpapier ist sehr angenehm, die Tafeln sind prachtvoll in ihrer Schärfe. Als Vergleichsmaterial hat der Herausgeber auch einige Bilder der »Ars venandi« herangezogen. Er vermutet, daß unter Johensis »aus Gioia del Colle« (eine Hohenstaufengründung in der Terra di Bari; oder »aus Gioia Samnitica«, unweit Neapel) gebürtig, zu verstehen ist.

M. H. Bernath.

Nazareth et ses deux églises de l'Annonciation et de Saint-Joseph d'après les fouilles récentes pratiquées sous la Direction du R. P. Prosper Viaud O. F. M. Paris, Librairie Alphonse Picard & fils, 1910. XIII und 200 Seiten mit vielen Abbildungen.

Um diesem Buch ganz im Geiste des Autors, des R. P. Prosper Viaud von den französischen Franziskanern, gerecht zu werden, müßte man den Modernisteneid geleistet haben — und halten. Und doch soll man sich durch solche Phrasen Viauds wie »Wenn man mir meinen Mangel an archäologischen Kenntnissen vorwirft, so antworte ich, daß ich bei dieser Arbeit auf die Gnade des Allerhöchsten vertraute und auf die Hilfe der heiligen Familie« nicht abschrecken lassen, die archäologischen Resultate der unter seiner begeisterten Leitung in dem heutigen Nazareth vorgenommenen Ausgrabungen und Untersuchungen zu prüfen und nach Abstreifuug des unwissenschaftlichen Ballastes auch anzunehmen. Denn es ist kein Zweifel, daß die von den französischen Franziskanern gemachten Ausgrabungen geringere byzantinische und wichtige und interessante spätere Überreste ans Licht gezogen haben und daß ihre Aufnahmen in Nazareth die Bauten früherer Jahrhunderte wieder lebendig werden lassen.

Während die zwei ersten Kapitel »Die zwei Kirchen von Nazareth bei den alten Pilgern« und »Die Texte vor dem Jahre 1620 über Nazareth« (in diesem Jahre ließen sich die französischen Franziskaner in den Ruinen der Verkündigungskirche daselbst nieder) die Kritik an mehr als einer Stelle herausfordern, lassen doch die folgenden Kapitel mit Sicherheit erkennen — sowohl aus der gewissenhaften Aufnahme der baulichen Überreste wie aus der richtigen Vorlage der Ausgrabungsresultate —, daß Nazareth in der byzantinischen Periode, nicht schon in der constantinischen wie Viaud will, eine sichere Verehrungsstätte war; und ebenso sicher wie die byzantinischen Reste sind auch an den beiden Stätten Grotten und Zisternen vorhanden, unter denen das Haus der Maria, wo die Verkündigung vor sich ging, und das andere, welches sie später mit dem hl. Joseph bewohnte, von den Gläubigen angenommen werden. Selbstverständlich die Santa Casa nur bis zu der Zeit, bis sie von Engeln durch die Luft nach Loreto getragen wurde. Noch wichtiger sind Bauten aus der Zeit der Kreuzzüge, aus welcher Periode die zwei Kirchen mit je drei Apsiden, die eine an der Stätte der heutigen Verkündigungsbasilika, die andere an der der kleineren Kirche des hl. Joseph nachgewiesen werden. Und von größter kunsthistorischer Bedeutung sind fünf im Gebiet der Verkündigungkirche gefundene Säulenkapitelle, über die R. de Lasteyrie in einem Appendix an den Père Viaud ausführlich sich äußert. Die obere Verzierung dieser Kapitelle besteht aus einem vierseitigen resp. oktogonalen Würfel, die auf jeder Seite Arkaden haben, unter denen Figuren stehen, vortreffliche Arbeiten aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, möglicherweise — gemäß den ikonographischen Merkmalen — unter deutschem Einfluß entstanden. In wirklich hochinteressanter Weise finden sich da Szenen aus den Evangelien und der Legende dargestellt, z. B. der ungläubige Thomas, Mathäus mit den Zauberern Zaroës und Arphaxad und ähnliches. — Ein weiterer Appendix handelt von dem Funde eines Mosaiks mit hebräischer Inschrift in der Kirche der hl. Anna zu Sephoris.

94 vortreffliche Abbildungen und Pläne begleiten den Text, dazu treten noch 7 Tafeln mit Steinmetzzeichen aus der Annunziata-Kirche der Zeit der Kreuzzüge. *M.*

Die nächste Nummer der »Kunstchronik«, Nr. 29, erscheint am 9. Juni.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 29. 9. Juni 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

KUNSTAUSSTELLUNG DARMSTADT 1911

Kleinere Kunstausstellungen haben, namentlich wenn sie sich auf ein gewisses Gebiet beschränken, sicher den Vorzug der Übersichtlichkeit und meist den Nachteil wenig starker Anziehungspunkte. Die »Freie Vereinigung Darmstädter Künstler« hat sich mit den nahezu 700 Nummern und den über ganz Deutschland zerstreuten hessischen Malern die Grenzen der Ausstellung nicht allzu eng gesteckt. Sie hat aber auch noch für einige Überraschungen Sorge getragen, so daß die diesjährige Darmstädter Ausstellung ebenso zu interessieren vermag, wie jede ihrer Vorgängerinnen. Zweifellos verdankt das hessische, genauer gesagt, das Darmstädtische Kunstleben dem unmittelbaren Eingreifen des Großherzogs sehr viel. An der von ihm geschaffenen Künstlerkolonie ist ein Stützpunkt gegeben, an den sich die hessische Kunst bei Schaffenden und Genießenden anlehnen kann. In der diesjährigen Ausstellung tritt die Kolonie allerdings nicht besonders stark hervor. Der Hauptverdienst fällt der »Freien Vereinigung« zu, die eine Schau über westdeutsche Kunst zu bieten beabsichtigte und »den Ruf Darmstadts als Stätte neuzeitlichen Schaffens und verständnisvoller Kunstpflege aufs neue befestigen«, gleichzeitig aber auch der Einwohnerschaft der Residenz die Überzeugung beibringen wollte, daß »nichts *mehr* zum Aufschwung Darmstadts beitragen kann, als gerade die Plege der Kunst.«

Verklärung des Lebens durch die Kunst ist zu einem Kulturaxiom geworden, dem man sofort unbedingt zustimmen dürfte, wenn mit dem Kulturproblem sich nicht auch wirtschaftliche Fragen verbänden. Diese wirtschaftlichen Fragen aber treiben naturnotwendig in der Kunst zu Äußerungen, die nicht mehr rein kunstgemäß sind. In diesem Punkt setzt das Sensationelle in der Kunst ein, jenes wütende Erfassen neuer technischer Ausdrucksformen, die unter dem Deckmantel »moderner Malerei« meist nur zeigen soll, daß der Künstler »nicht zurückgeblieben ist«. Es scheint aber doch, daß der Dauerwert der Kunstwerke in ihrem Persönlichkeitsausdruck liegt und nicht in ihrer Anpassung an den Zeitausdruck.

Diese Tatsachen werden durch einige Erscheinungen auf der Darmstädter Ausstellung glänzend bewahrheitet.

Über die älteren hessischen Meister, wie K. Bantzer, E. Bracht, wie W. Bader, O. H. Engel, Ph. O. Schäfer, steht das Urteil fest. *Bantzer* tritt mit einigen Figuralwerken, unter denen der »Erntearbeiter« durch seine leuchtende Kraft und große Linie, sowie das »weibliche Bildnis« durch die feine Gehaltenheit des Tones hervorzuheben sind, der modernen Malerei sehr nahe, ohne ihre Unarten aufzunehmen. *Bracht* befestigt in seinen Landschaften seinen Ruf aufs neue. Dagegen zeigt das Dutzend *L. v. Hofmann*scher Werke, die leider nicht zusammengehängt sind, auffällige Unausgeglichenheiten. Neben den zahlreichen tonschönen Werken wirkt die »Ekstase« wie eine Fanfare in Farben. Sollte der feine Träumer und Poet, der stilvolle Bildner so schöner dekorativer Werke auf dem Wege zu den Farbenmodernisten sein? Man wird L. v. Hofmanns Auseinandersetzung mit der modernen Koloristik im Auge behalten müssen. Die jüngeren Künstler, die sich an Bantzer anschließen lassen, bieten manche Überraschung; so *W. Thielmann* und *E. Beithan* und *R. Hölscher*, die sich sehr vorteilhaft weiterentwickelten und *G. Schrägle*, der sich mit größter Energie wieder der Malerei zuwendet. Einer anderen Gruppe von Darmstädter Malern steht das Ringen nach Persönlichkeitsausdruck frisch und anmutig zu Gesicht. So namentlich dem Schilderer der Rheinebene, *Gg. Altheim*, der mit seinen tiefen Horizonten, seinen hohen Lüften und hellen Farben auch diesmal angenehm auffällt, so dem vielseitigen *Ad. Beyer*, dessen Landschaften und Stilleben, deren auch *Anna Beyer* mehrere brachte, erfreulich sind, so dem energisch gestaltenden *C. Kempin* u. a. *O. Ubbelohde* ist mit seinen repräsentativen Malereien noch nicht zu der herzerfreuenden ausdrucksvollen Klarheit und Einfachheit gekommen, die sich in seiner Graphik kundgibt. *H. Pellars* Kunst, die für die Kolonie neu gewonnen wurde, verrät noch zu deutlich Stucksche Art, als daß sie für voll genommen werden könnte.

Unter den Darmstädter Plastikern ist *Bernhard Hoetger* mit einem Dutzend Werken vertreten. Der Künstler sucht über archaistische Umwege seinen Stil. Seine Entwicklungslinie ist somit nicht ganz rein und einfach. Um so klarer ist sein plastisches Prinzip, das noch hie und da unter Künsteleien verschleiert liegt, sich aber stark dokumentiert, am stärksten in den Porträts. Neben diesem dekorativen Großplastiker steht die feine, energische Sachlichkeit und stilistische Prägnanz von *H. Jobst* mit abgeklärter Ruhe und Wucht. Der vielgewanderte *B. Elkan* hat seine Ansiedelung

an der hessischen Bergstraße mit mehreren Plastiken in der Ausstellung bekundet. Als bekannt können seine Porträtmasken J. Pascin und E. d'Albert, sowie seine gegossenen Plaketten vorausgesetzt werden. Erstaunlich in kostbarem Material und in sorgfältiger Arbeit ist die römische Einflüsse verratende »Persephone«. Dem blendenden Marmor des feingearbeiteten Oberkörpers sind schmeichlerische Farbreize in dem Blütengebinde und dem dunklen Haar abgewonnen. Die Cyrollinogewandung aber, aus der Pracht einer antiken Säule, entfaltet traumhaften Reichtum an Materialschönheit. Die Bronzegruppe der lustigen »Bockspringer« von *R. Cauer* und die Grabmalfigur von *D. Greiner* vervollständigen das eindrucksvolle Bild der hessischen Plastik recht vorteilhaft.

Unter der »zeichnenden Kunst« der Hessen ist neben der Folge von acht Blättern von *O. Ubbelohde,* den fleißigsten Blättern *J. Weinheimers,* den schönen Platten von *H. Kätelhön* und *H. Otto,* der Folge von W. Thielmann und den Meister- und Musterblättern von *P. Halm*, namentlich das graphische Werk von *E. Preetorius* herauszuheben, dessen elegante, spöttisch zugleich intim gehaltene Zeichnungen die hohe Bedeutung dieses Künstlers für die Buchgraphik erkennen lassen. — Schade, daß nicht auch einige Meisterdrucke der Ernst Ludwig-Presse und der Offenbacher Schriftgießerei Gebr. Klingspor vorliegen.

Unter der nichthessischen Kunst ragt die Karlsruher Schule nach Bedeutung und Zahl hervor.

Die zwei Säulen der Karlsruher Kunst, *Thoma* und *Trübner,* sind interessanterweise auch in ihren Schuleinflüssen zu beobachten. Wenn man erkennt, wie Thomas ausgereifte friedvolle Kunst außerhalb und über aller malerischen Problemzerspeilerei steht, ist man nicht wenig überrascht, in seinen Schülern die Aufnahme der modernen malerischen und bildnerischen Probleme stark betont zu sehen. Der junge *H. Brasch* ist unter Hodlers Einflüssen dazu übergegangen, seine in der Form sehr festgebauten Bildnisse mit grünfarbigen Schatten zu modellieren. Der mit größtem Ernst die strenge und plastische Form des Monumentalstiles herausarbeitende *H. A. Bühler* hat in den »Nibelungen« und im »Hiob« seine strenge Kraft dargetan, während *A. Haueisen* im »Forellenbach« und »Frühlingsschnee« sich zu v. Gogh hin entwickelt — Beweis genug, daß Thomas überragende Meisterschaft sklavische Gefolgschaft nicht fordert. Die Trübnerschule hat geschlossen ausgestellt. Was Trübner an malerischen Prinzipien zu geben hatte, ist von *Altherr, Coste, Dahlen, Goebel, Gräber, Grimm, Hagemann, Sprung, Sutter, Wallischeck* mit Tüchtigkeit verarbeitet worden. Alles ist ehrlich, sicher und mit bemerkenswertem Können prima hingesetzt. Man sieht diese malerische Zucht, die in Sprung und Sutter sich in persönlicher Art auszudrücken beginnt, mit Freude und Hoffnung.

Allerdings die Größe, Einfachheit und Festigkeit der *Trübner*schen Malerei, oder die von Frau *Alice Trübner,* die beide mit Werken vertreten sind, ist noch nicht erreicht. Diese Werke haben ausgereiften Persönlichkeitsausdruck.

Bergmann, Conz, Dill, Fehr, Hellwag, Luntz und v. Volkmann sind gut vertreten. *W. Georgi,* der seine nicht ganz geglückten dekorativen Wandfriese von der Brüsseler Weltausstellung, einige mondäne Porträts und Stilleben zur Schau bringt, befriedigt ganz nur in dem Bäuerinnenporträt »An der grünen Tür«. — Den Karlsruhern hat sich *Schindler* (Mannheim) mit zwei groß und einfach gestalteten, in Linie und Malerei gleich guten Akten (»Diesseits«) zugesellt. In der *Graphik* zeigt die Kollektivausstellung *H. Kley* einen zwischen geistreich hingeworfenen Einfällen und gekünstelter Mache schwankenden Eindruck.

Die Plastik ist mit den zwei Kolossalbüsten von *H. Volz* ganz vortrefflich vertreten. Auch H. Binz und G. Schreyögg haben charaktervolle Werke geschickt.

Von den sonstigen rheinländischen Darbietungen erheben sich *R. v. Haugs* »Reitende Jäger«, *Steinhausens* verinnerlichte Landschaft und Gruppe über das Niveau der von den rheinländischen Kunstkommissionen gesandten Werke. Sehr frisch und selbständig wirken auch von den Schweizern *E. Würtembergers* »Knechtekammer« und der köstliche »Starenflug« *F. Widmanns.* Die Münchener »Scholle« ist in den beiden *Erler* mit zwei Blumenstücken und einem weiblichen Akt aus Privatbesitz gut und wertvoll vertreten.

Die 70 Nummern der »*Royal Society of Painters in Water Colours,* London« sind kaum eine Bereicherung und Bewertung zu nennen, so interessant es ist, dieser Gruppe englischer Künstler einmal geschlossen zu begegnen. Zu viel Tradition, zu wenig Temperament, Süßigkeit statt Kraft, eine geradezu erdrückende Gediegenheit und Bravheit macht diese Sammlung mehr historisch als künstlerisch wertvoll.

Die große Überraschung der Ausstellung ist der m. W. erstmals ausstellende *Wenzel Labus,* ein böhmischer Schullehrer, Autodidakt im vollsten Wortsinn — ein Poet und ein Techniker von Gottes und eigenen Gnaden. Wie ein lenzfrischer Hauch, würzig und rein, muten diese 15 Bildchen an der Kojenwand an. Es gibt Dinge, die lediglich durch ihr Dasein erfreuen. So ist es hier, und wir wollen dem Schöpfer dieser feinen Naturpoesien und dem Aussteller Prof. Bracht dankbar dafür sein, daß das Dunkel des Daseins dieser Farbengedichte an die Ausstellungssonne gebracht ist.

J. A. BERINGER.

MAXIMILIAN VON WELSCH UND SEINE SCHULE

NEUE FORSCHUNGEN ZUR GESCHICHTE DER MITTELRHEINISCHEN BAROCKARCHITEKTUR

VON DR. WILLY F. STORCK

Auch die Geschichtsbetrachtung ist Modeströmungen unterworfen. Der liebevollen Betrachtung des Mittelalters seitens der Romantiker folgte eine besonders emphatisch betriebene Erforschung der Renaissance. Wir stehen noch in der Bewegung mitteninne; doch, wie uns dünkt, schon in der zurückweichenden Ebbe. Denn es ist nicht zu leugnen — ein Blick auf die Neuerscheinungen des Büchermarktes, in die Kunstzeitschriften lehrt uns dies —, daß die Kulturperiode des Barockzeitalters das Interesse der Kunst- und Kultur-

historiker gefangen nimmt. Schon die Forschungen der letzten Jahre haben darauf hingedeutet, daß Mainz an der Entwicklung dieses Stiles mit beteiligt war. Nur war man bisher im unklaren über Art und Umfang der Beteiligung innerhalb der Gesamtkunst. Man hat sich lange mit Unrecht dagegen sträuben wollen, daß Mainz im rheinischen Kunstleben früherer Zeiten meist eine führende Stellung einnahm. Bamberg, Würzburg, Straßburg und andere Orte sollten die Kunst nach Mainz gebracht haben, im 15. Jahrhundert genau wie im 18. Jahrhundert. Das ist dank moderner Forschungsergebnisse anders geworden und die Führerrolle der mittelrheinischen Metropole wird in der Tat mehr und mehr erwiesen. Für die Kunst der Barockarchitektur haben das jetzt mehrere neue Publikationen gründlich getan.

Die Blütezeit der rheinischen Barockarchitektur ist eng verknüpft mit der Persönlichkeit, die um die Wende des 17. Jahrhunderts seiner Zeit das Gepräge gab: Lothar Franz von Schönborn. Friedrich Schneider hat die Situation einmal so gekennzeichnet: Daß um die Wende des 17. Jahrhunderts ein Erzbischof aus dem »baulustigen« Geschlechte der Schönborn, Lothar Franz, auf dem Mainzer Stuhle saß, war für die Entfaltung reger Bautätigkeit von entscheidendem Einfluß. Festung und Stadt wurden ausgebaut, Prunk- und Wohltätigkeitsbauten eingeleitet. Der Hofadel schuf sich neue Residenzen; Kirchen und Klöster folgten dem baulustigen Zuge der Zeit, so daß Mainz bald, gleich den benachbarten Bischofs- und Fürstensitzen, mit einer Reihe vornehmer und anmutender Bauten geschmückt ward. Das 18. Jahrhundert bedeutet für Mainz und seine Kunst eine Auferstehung. Es ist nun eine Persönlichkeit, die entscheidend und bestimmend wurde für die gesamte Entwicklung des Bauwesens, nicht sowohl der Residenz Mainz, als vielmehr der rheinfränkischen Lande: *der General Maximilian von Welsch.*

Noch vor wenigen Jahren konnte ein verdienstvoller Lokalforscher sagen: »Leider fehlen für die Geschichte der Künstler wie der Kunstwerke aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast alle archivalischen Belege, so daß sich eine zusammenfassende Darstellung noch nicht geben läßt«. Nun haben eine Reihe von Archiven und Urkunden gesprochen und feste Umrisse und Linien beginnen sich aus dem bisher verschwommenen Bild herauszulösen. Maximilian von Welsch ist gewissermaßen Stammvater einer Architektengeneration, die mit ihm beginnt und sich bis in die siebziger Jahre des Jahrhunderts verfolgen läßt mit all ihren Nebenlinien der Stukkateure, Bildhauer, Maler und Kunsthandwerker. Welsch ist einer jener »Grandseigneurs« unter den Baumeistern, die Künstler und Hofmann zugleich waren und fast alle militärischen Chargen bekleideten. Ingenieur, Militärbaudirektor und General war auch Welsch. Dieser Titel, sowie die Tatsache, daß diese großen Herren nur die Ideen für den Gesamtplan entwarfen, dessen Ausführung sie jedoch Bauleitern technischer Art überließen, waren Gründe, daß die Bedeutung dieser Meister so lange verkannt wurde. Ihre Namen waren in den uns überkommenen Bauakten kaum genannt; nur die Namen derer, mit denen die Akkorde geschlossen wurden, — und das waren eben die technischen Leiter bei der Ausführung. Großartig genug wird die Tätigkeit des Generals eröffnet; sie beginnt (1700—1710) (soweit wir vorläufig übersehen) mit der Anlage des kurfürstlichen Lustgartens, der sog. Favorite, die auf dem Gebiet des 1688/89 verwüsteten Stiftsgartens von St. Alban errichtet war. Nur in erhaltenen Kupfern[1]) und aus lobpreisenden Beschreibungen zeitgenössischer Schriftsteller vermögen wir uns dieses Kleinod deutscher Gartenkunst vor Augen zu führen; die Belagerung des Revolutionsjahres machte ihrem Bestehen ein Ende. In das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fällt diese erste rheinische Gartenanlage großen Stils. Ihr Einfluß und der der ihr folgenden Anlagen von Pommersfelden und Gaibach auf die Entwicklung der deutschen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts ist noch nicht untersucht[2]). Interessant ist jedenfalls die Stelle eines Briefes von Lothar Franz an den Reichsvizekanzler, in dem der Kurfürst ausdrücklich die Bedeutung Welschs in »Zivilbau- und Gartenkunst« rühmt und ihn dem Kaiser empfiehlt für seine Bauten in Wien, wo ein Fischer von Erlach und Hildebrand bereits ihr Wirken ausgebreitet hatten[3]). In den Formen macht sich wohl ein Einfluß italienisch-österreichischen Barockstiles bemerkbar, wenngleich auch von Frankreich her Nahrung gesogen wurde und der Kurfürst nicht ohne Berechtigung sein Schloß »le petit Marly« nannte. Man hat früher die Meinung vertreten — so wurde sie in kunsthistorischen Handbüchern festgenagelt —, die Mainzer Bauten Welschs gingen auf eine von Neumann begründete Schule süddeutscher Barockarchitektur zurück. Das ist jetzt anders geworden. Welsch ist bereits seit 1706 auch bambergischer Baudirektor und es ist schon ohnehin kein Grund einzusehen, daß der Fürst seine Schloßanlage — Pommersfelden — nicht auch von seinem Baudirektor bauen ließ. Als Architekt des Stallungsgebäudes war Welsch bereits urkundlich festgelegt, nun weist ihm Lohmeyer[4]) die gesamte großartige Schloßanlage zu. Dientzenhofer, der seither als Meister dieses Baues galt[5]), scheint nun denn nur der ausführende Meister gewesen zu sein, und aus Briefen erhellt, daß man in Mainz an Rissen arbeitete und daß Dientzenhofer selbst nach

1) Das Kupferwerk ist heute sehr selten geworden und nur noch in wenigen Bibliotheken zu finden: Sal. Kleiner, Wahrhaffte und eigentliche Abbildung der churfürstl. mayntzischen Favorita. Augsburg 1726.

2) Das ist auch nicht geschehen in der knappen Geschichte der Gartenbaukunst von A. Grisebach (Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. Lpz. 1910).

3) Abgedruckt ist die Briefstelle bei Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel (Mitt. des hist. Ver. f. d. Saargegend XI, 1911) p. 12. Das Buch, auf dessen Bedeutung ich an dieser Stelle bereits nachdrücklich hinwies, hat auch für die Geschichte des rheinischen Barocks umfängliches neues Material beigetragen, auf das im folgenden hingewiesen wird.

4) Lohmeyer, a. a. O. p. 13.

5) Weigmann, Die Dientzenhofer, Eine Bamberger Baumeisterfamilie (Studien z. deutschen Kunstgeschichte. 34). 1902. p. 153.

Mainz kam, wohl um die Intentionen seines Fürsten und wohl auch des Generals kennen zu lernen. Welschs Tätigkeit hat, schon soweit wir jetzt sehen, einen bedeutenden Umfang gehabt: in Erfurt ist das Palais des Mainzer Statthalters sein Werk[1]), in Sachsenhausen das Deutschordenshaus, in Biebrich der runde Mittelbau, die anschließenden Galerien und die Orangerie des Schlosses, das in seiner Hauptanlage von Stengel[2]) weitergeführt wurde. Auch in Usingen und Idstein war er wohl bei der Schloß- und Gartenanlage beteiligt. Ein Hauptwerk seiner Kunst aber ist die Orangerie in Fulda, das Prunkstück heiteren Barockstils, das man bisher auch Dientzenhofer zuwies. Lohmeyer ist es gelungen, auf dem Rathaus zu Fulda die Originalpläne mit eigenhändiger Unterschrift aufzufinden. Allein diese mit feinster Kunst ausgeführten Pläne[3]) würden genügen, dem Meister eine erste Stelle in der deutschen Barockkunst zu sichern. Nach diesen Plänen hat dann Stengel die Bauten und vor allem die einst wunderbaren Gartenanlagen ausgeführt mit wenigen Veränderungen. Wichtig ist, daß uns hier — wie auch in Biebrich und Frankfurt — Mainzer Handwerker begegnen, die ohne Zweifel den Mainzer Stil nach außen übertrugen: der Hofwerkmeister Herwarthel und der Gärtner Dietmann (vielleicht der Obergärtner der Favorite) wurden von Welsch nach Fulda beordert, »um wegen anrichtung des bau- und gartenwerks in ein und anderem ihr gutachten zu geben«. Nicht minder bedeutsam ist die Zuweisung der Gesamtidee des Schlosses zu Bruchsal an Welsch. Hier hat ein größeres Werk von Hirsch Klarheit zu schaffen begonnen; doch war Hirsch zu dem von vornherein nicht sehr wahrscheinlichen Ergebnis gekommen, der (damals neunzehnjährige) Ritter von Gruenstein sei der Entwerfer dieser großartigen Anlage[4]). Wir können jedoch aus Briefen Lothar Franz' an seinen Neffen Damian Hugo von Schönborn sowie aus einer Zusammenstellung von Plänen herauslesen, daß in Mainz zehn Pläne angefertigt wurden, und daß Welsch selbst 1720 zu den Terrainaufnahmen nach Bruchsal reiste, wie schon Wille und Hirsch erwiesen hatten. Die Stilvergleichung, besonders mit der Favorite, bestätigt Lohmeyers Ansicht, und es wird wohl als Tatbestand übernommen werden müssen, daß Welsch der geistige Urheber auch des Bruchsaler Schlosses ist, Ritter aber wohl, in ähnlicher Weise, wie wir es bei Stengel im Bezug auf die Fuldaer Orangerie sahen, der weiterausbildende Architekt. Denn Welsch ist ja nun einmal der führende Architekt seiner Zeit und selbst in Würzburg, wo der 32jährige Neumann die Risse gemacht hat, wurde Welsch zur Begutachtung herangezogen; ja er hat selbst einen Entwurf zur Kapellenwand des Würzburger Schlosses gemacht, der allerdings nicht ausgeführt wurde. Nur einmal tritt uns bisher Welsch als der Erbauer einer Kirche entgegen, in Amorbach, wo er 1742 Balthasar Neumann in einer Konkurrenz besiegte[1]). In Worms hat er Pläne für die innere Ausstattung des Domes gemacht und auch bei dem bischöflichen Palast kommt er als Entwerfer in Betracht, in dessen weitere Baugeschichte dann Ritter und Neumann eingreifen[2]). In Mainz wiederum hat er den großen Hauptaltar in der Quintinskirche entworfen (1739). Das Adreßbuch der Stadt Mainz von 1820 wies ihm das Zeughaus und das Deutschordenshaus zu; indes nur das Zeughaus geht auf ihn zurück. Lohmeyer weist ihm auf Grund stilistischer Übereinstimmungen den Erthaler Hof (das jetzige Regierungsgebäude) zu, der sich bei aller Einfachheit der Ornamentik durch die überaus malerische Gruppierung und hervorragende Grundrißlösung auszeichnet. Ohne Zweifel werden die Forschungen Lohmeyers, die mit einem Schlage so viel Licht in die dunkle Geschichte der Barockkunst gebracht haben, weiterhin die Stellung und das Werk Maximilian von Welschs scharf fixieren[3]).

1) Abgebildet bei Dohme, Barock- und Rokokoarchitektur I. — Die Originalrisse sind erhalten (vgl. Denkmalpflege 1901, 44) und zeigen, wie Lohmeyer erkannt hat, die Handschrift Welschs, so daß an seiner Autorschaft kein Zweifel ist.

2) Über die interessante Baugeschichte des Biebricher Schlosses haben die Forschungen Lohmeyers völlig neues und aufhellendes Licht geworfen. Lohmeyers Buch bietet ja in erster Linie eine monographische Behandlung des fürstäbtlich fuldischen und fürstlich nassau-saarbrückenschen Architekten F. J. Stengel (1694—1787), dessen Lebenslauf Lohmeyer das Glück hatte aufzufinden und der uns zum erstenmal ermöglicht, auf Grund authentischster Nachrichten den Entwicklungsgang eines solchen Barockarchitekten zu verfolgen.

3) Abgebildet bei Lohmeyer, Abb. 1 u. Taf. I.

4) Hirsch, Das Bruchsaler Schloß. Heidelberg 1910. — Hirsch hat bereits in einer Besprechung des Lohmeyerschen Buches (Zs. f. Gesch. d. Arch. IV, p. 142) die Einwände Lohmeyers zu entkräften gesucht, und nochmals darauf hingewiesen, daß Ritter Pläne für das Corps de Logis gefertigt hat, von denen bei der Ausführung abgewichen wurde, und daß im Kidricher Familienarchiv drei Bruchsaler Risse vorhanden sind, »von denen der eine durch Randbemerkungen den persönlichen Verkehr zwischen Bauherrn und Architekten erkennen läßt«. Darauf sich stützend will Hirsch ihm auch den Gesamtplan, vor allem die geniale Grundrißlösung, zuschreiben. Auffallend ist, daß Hirsch nicht auf die von Lohmeyer betonte Stilverwandtschaft mit Welschs Bauweise eingeht, die mir hier doch in der Tat ausschlaggebend scheint. Denn mit Bauten Ritters, deren Grundrißlösung durchaus des malerischen und originellen Charakters entbehren, zeigt sie keine Verwandtschaft. — Übrigens scheint auch Wille, der ja zuerst Bruchsal der Wissenschaft erschloß, der Hirschschen Hypothese nicht geneigt zu sein, wenn er schreibt: »Immerhin bleibt die Frage offen, ob nicht Ritter, der damals noch als junger Mann mitten in dem blühenden Mainzer Bauwesen noch lernte, in geistiger Abhängigkeit von anderer Seite Pläne entworfen hat«. Er weist dabei auf Welsch hin. (Zs. f. Gesch. d. Oberrheins 1910, 556.) Lohmeyer wird ja wohl in seiner in Aussicht stehenden Monographie Welschs zu den Problemen nochmals Stellung nehmen.

1) Vgl. Sponsel, Die Abteikirche in Amorbach. Dresden 1896. p. 4ff. und Lohmeyer p. 20.

2) Kranzbühler in der Festschrift für Schneider (Studien aus Kunst und Geschichte. Freibg. 1906. p. 124) und Lohmeyer a. a. O. p. 19.

3) Noch 1905 mußte ein verdienstvoller Lokalforscher urteilen: »Welschs Einfluß auf das Mainzer Bauwesen wird zwar öfters in den kunstgeschichtlichen Handbüchern er-

Noch wissen wir nicht, wo dieser geniale Mann herkommt. Er taucht in Mainz auf und entfaltet dann dort und von dort aus seine Tätigkeit. In Mainz ist er in verwandtschaftliche Beziehungen getreten zu dem bisher völlig unbeachteten Mainzer Architekten Giov. Dom. Fontana, der vermutlich die Tochter des Apothekers Georg Peter Braillard zur Frau hatte, des Besitzers des Hauses »zum Boderam«[1]). Welsch ist später selbst als Besitzer dieses Hauses nachzuweisen. Und auf ihn gehen wohl mannigfache Veränderungen im Innern zurück. Da entsteht jenes reizvolle Kabinett im ersten Stock mit seiner zierlichen, malerischen Ausschmückung. Da begegnen wir den Allegorien der vier Künste mit ihren Hauptvertretern, auch eine Äußerung des Geistes der Barockzeit: die Architektur mit Bernini, Bramante und Vitruv; die Mechanik mit Barozzi, Domenico Fontana (!) und Archimedes; die Skulptur mit Algardi, Michelangelo und Pygmaleon; die Malerei mit Annibale Caracci, Raffael und Apelles. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Maler Albrecht, der in Biebrich »à la grodesce« malte, bei der Ausschmückung dieses Raumes beteiligt ist. Welsch hat es schon zu Lebzeiten nicht an Anerkennung gefehlt; von Kaiser Karl VI. wurde er in den Adelsstand erhoben, ein Regiment und ein Außenfort in Mainz erhielten seinen Namen. Am 15. Oktober 1745 starb er: »excellentissimus D. Maximilianus de Welsch«. Im Sterberegister von St. Quintin hat der Pfarrer den bedeutsamen Eintrag gemacht: excubiarum Supremus praefectus et dux legionis pedestris architectonicae militaris director, vir architectura tam bellica quam civili, pietate et liberalitate in pauperes maxime celebris«. In einer Familiengruft in St. Quintin fand er seine Ruhestätte.

Bei der sehr ausgebreiteten Tätigkeit Welschs, über die ja die in Vorbereitung befindliche Monographie Lohmeyers weiteren Aufschluß geben wird, ist sein Einfluß über ein gut Teil Mitteldeutschlands ausgedehnt worden; der Stab seiner zahlreichen Mit- und Unterarbeiter mochten dafür Sorge tragen. Und auch hier sind es wieder Mainzer Kräfte, die er heranzieht: Werkmeister, Stukkateure, Bildhauer, Maler, Schreiner, um nur einige Namen zu nennen: die Hofwerkmeister Herwarthel[2]) und Bager, die Stukkateure Hennicke, Jäger, Schwartzmann, die Bildhauer Hirnle und Zamels, die Maler Heideloff, Leydensdorf, Weyerholter, Wohlhaupter, Columba und Albrecht, den Zimmerpolier Flachner, Schlosser, Schwendler und viele andere. Gerade die Tätigkeit dieser Handwerker, die sich durchaus und mit Recht als Künstler fühlten, wird nach vielen hin neu beleuchtet und viele bereits von Neeb, Schrohe und Vogts genannten Namen erscheinen hier bei neuen Arbeiten und an neuen Orten tätig. Der vorzüglich gearbeitete Index des Lohmeyerschen Buches ist für die rasche Benutzung ungemein förderlich und bietet vielfache Ergänzungen zu dem ausführlichen Register bei Vogts, der in seinem gründlichen und aufschlußreichen Buch[1]) über das Mainzer Wohnhaus im 18. Jahrhundert bereits reiches neues Material nutzbar machte.

Welschs große Bedeutung besteht nun, wie schon hervorgehoben wurde, in seiner Vaterschaft einer folgenden Künstlergeneration. Seine Kunst wies Stengel und vielen anderen der jüngeren Künstlergenerationen, darunter auch Balthasar Neumann (z. B. in dem Mittelbau der Abtei Ebrach) die Bahnen, auf denen sie seine Anregung allmählich zu hoher Vollendung fortführten. In Mainz erscheinen vor allem zwei Künstler als seine unmittelbaren Schüler: Anselm Franz Frhr. v. Ritter zu Gruenstein und Johann Valentin Thomann.

Der Hofmarschall und Architekt *Ritter* war bereits in den letzten Jahren in der Geschichte des Mainzer Bauwesens hervorgetreten. Vogts hat in seinem wertvollen Buch neues Material zusammengetragen und Hirsch versucht ihm das Bruchsaler Schloß zuzuweisen[2]). Lohmeyer hat diese letztere Ansicht zurückgewiesen und weitere neue Belege gegeben. Jetzt ist, wie wir hören, eine Spezialuntersuchung über Ritter in Bearbeitung. Ritter, der von 1700—1765 lebte, wurde gewiß unter Welsch Einfluß gebildet, hat aber dann vor allem in seinen Mainzer Bauten Eindrücke, die er bei einem Aufenthalt in Paris empfangen, verwertet. Noch zu Lebzeiten des Generals Welsch übernahm er, 1730, »die Oberinspektion und die Direktion über alles Bauwesen beim Hoflager, Lust- und Gartenbauwesen, auswendigen Amtshäusern und Kellereyen.« Seine Haupttätigkeit erstreckte sich auf die Palastbauten und seine Hauptstärke liegt offenbar in der Innenarchitektur. Bei der Favorite hat er ein Porzellanhaus im Garten entworfen, dann unter Friedrich Karl von Ostein die Erweiterungsbauten am Kurfürstlichen Schloß geleitet. Das Deutschordenshaus geht ohne Zweifel auf seinen Entwurf zurück, wie ohnehin ein von Neeb gefundener Dachschiefer

wähnt, aber nirgends archivalisch belegt«. (Neeb, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Mainz I. Privatbesitz. 1905, p. 79.)

1) Es ist ein großes Verdienst Lohmeyers, der selbst eine mustergültige Verarbeitung von Birkenfelder Kirchenbüchern geboten hat, durch seine gründlichen und scharfsinnigen Kirchenbuchforschungen wichtige Beiträge für die Familiengeschichte der Architekten geliefert zu haben, die überdies noch weitertragende Bedeutung haben werden.

2) Herwarthel scheint der bedeutendste dieser Bauleiter gewesen zu sein, der auch auswärts vielfach bei großen Unternehmungen tätig war. Seine Mainzer Tätigkeit ist bereits charakterisiert worden von Vogts, a. u. O. p. 64/5.

1) H. Vogts, Das Mainzer Wohnhaus im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz) 1910. Dieses Buch bietet eine wertvolle Bearbeitung der gesamten und ungemein reich und bedeutend entwickelten bürgerlichen Architektur in Mainz auf Grund neuen archivalischen Materials. Leider schadet dem Buch die schlechte Ausstattung und die unübersichtliche Anordnung der reichhaltigen Anmerkungen.

2) Die Publikation Hirschs, die von dem badischen Staat reichlich subventioniert wurde, hat ja bereits im letzten Jahre das Aufsehen der kunsthistorischen Kreise erregt (vgl. u. a. die Besprechungen Dehios im Repert f. Kunstwiss. 1910 und Willes in der Zs. f. Gesch. d. Oberrheins 1910, 555 ff.). Die Publikation ist auch in der Tat mustergültig und nachahmenswert für weitere Kleinodien der barocken Schloßbaukunst.

beweist[1]), der Ritter als Baumeister nennt. Auch der Bassenheimer Hof ist, wie eine ebenfalls von Neeb[2]) nutzbar gemachte Briefstelle ergibt, das Werk Ritters (1749). Auf Grund stilistischer Kriterien muß ihm dann der ehemalige Stadioner Hof (auf der Großen Bleiche) zugewiesen werden, bei dessen Treppenhausanlage man auf die Verwandtschaft mit demjenigen des Palais Petitbourg bei Paris hingewiesen hat. Auch außerhalb war er gewiß tätig: in Kiedrich baute er sein eigenes Landhaus, in Idstein sollte er gutachtlich mit Stengel über eine Reparierung des baufälligen Nassauer Stammschlosses entscheiden, in Biebrich entwarf er nach Stengels Weggang zwei Portalanlagen und in Bruchsal machte er, wie schon erwähnt, Pläne für das Corps de Logis. Schon im Jahre 1769 stellte ihm ein Mainzer Bauleiter, der die Pläne für die Ignazkirche lieferte, J. P. Jäger, ein glänzendes Zeugnis aus: »Noch nach vielen Jahrhunderten muß weiland Ober-Baudirektor Herr von Ritter als ein echter Architekt bewundert werden.«

Neben Ritter tritt im Mainzer Bauwesen vor allem Johann Valentin *Thomann* in den Vordergrund. Auch er bekleidete, wie Welsch, eine militärische Charge und starb 1777 als Generalfeldmarschalleutnant. Er war bisher vornehmlich bekannt durch verschiedene Gutachten, die er über den Dom und seine Umbauten machte[3]). Bereits 1733 war er unter Welsch in Mainz tätig. Jedenfalls hat er die Nordfront des Domes wiederhergestellt. Bereits 1747 ist er mit dem Bau der Osteiner Hofes beschäftigt. Lohmeyer hat den Originalplan hierfür bei einem Mainzer Antiquar aufgefunden und bildet ihn in seinem Buche zum ersten Male ab[4]). Er zeigt in den Giebeln noch eine geschickte und graziöse Verzierung und besonders interessante Ornamentik. Schon vorher hatte er den hochbedeutenden Kesselstadtschen Adelshof in Trier vollendet[5]), der mit dem Osteiner Hof in Grundrißanlage und Ornamentik größte Verwandschaft zeigt.

1) Neeb ist in der Äußerung seiner Ansichten etwas allzu vorsichtig. Es ist keine Frage mehr, daß die Grundrißdisposition und die Ausführung des Hauptteiles auf Ritter zurückgehen. Vgl. jetzt ausführlich Mainzer Zeitschrift 1910.

2) Vgl. Neeb, Verzeichnis der Kunstdenkmäler I. 108, wo die Briefstelle (vom 25. III. 1749) abgedruckt ist. Über Ritter vgl. sonst noch Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Wiesbaden I. 206; Vogts a. a. O. p. 72 ff; Hirsch a. a. O. p. 11 ff. u. Lohmeyer p. 28.

3) Neeb (Baugeschichte der St. Ignatiuskirche zu Mainz, 1907, p. 47) meint, der Generalmajor Thomann spiele im Mainzer Bauwesen eine recht zweideutige Rolle. Dazu scheint kein Anlaß. Im Gegenteil tritt er als einer der Hauptarchitekten hervor. Vgl. Schneider, der Dom zu Mainz Sp. 47 ff.; Gurlitt, Barock in Deutschland S. 480; Vogts a. a. O. p. 74 und Lohmeyer a. a. O. p. 22 und Trier. Archiv 1911 (Juni).

4) Lohmeyer a. a. O. Abb. 2. S. 13.

5) Daß als Architekt des Kesselstadtschen Palais der Mainzer Meister Thomann in Betracht kommt, hat Lohmeyer jetzt (im Trierischen Archiv, 1911, Juni) einwandfrei erwiesen. Eine Abbildung des Palais Kesselstadt findet sich bei O. v. Schleinitz, Trier (Berühmte Kunststätten 48, pag. 218). Noch weitere Barockbauten Triers scheinen mir mit Mainzer Kunst zusammenzuhängen.

Allein mit diesen Bauten tritt Thomann in die Reihe der genialsten rheinischen Architekten. Auch für Kirchenbauten war Thomann tätig: er fertigte einen Riß für die Mainzer Peterskirche (wie in den Protokollen von St. Ignaz 1761 erwähnt ist), die sicher sein Werk ist; seit 1770 hat er beim Bau der Ignazkirche die Leitung. Für den Dom zu Worms hat er Altarentwürfe gemacht und bei den Wiederherstellungsarbeiten des Domes zu Speyer erscheint er als Konkurrent des jüngeren Neumann. Seine Bedeutung war, wie schon aus den erhaltenen Bauten hervorgeht, ohne Zweifel eine große und wird noch klarer zutage treten, wenn erst eine Spezialuntersuchung, die jetzt in Angriff genommen wird, sein Schaffen vollständig übersehen läßt[1]).

In Thomann und Ritter treten uns die zwei bedeutendsten Architekten nach Welsch entgegen. Außer ihnen ist nun noch eine Reihe weiterer tüchtiger Baumeister zu nennen, die aus dem Handwerkerstand hervorgegangen waren. Noch unter Welsch hat der Stukkateur und Architekt Andreas Gallasini gearbeitet, der dann vor allem in Fulda und beim Bau von Schloß Johannisberg eine Rolle spielte, auch der schon genannte Georg Hennicke arbeitete in Mainz als Baumeister, ebenso der Meister der Steinmetzzunft Joh. Georg Schrantz, der beim Bau der Ignazkirche, der Jesuitenkirche usw. beteiligt war; der Architekt Küchel, den wir später in leitender Stellung beim Bamberger Bauwesen finden; weiterhin aber ist hier zu nennen der Steinmetz und Hofwerkmeister Kaspar Herwarthel, der die Ausführung des Dalberger Hofes (heut. Justizparastes) und anderer großartiger auswärtiger Bauten leitete und in Kur-Mainz etwas die Stellung einnahm, die die Dientzenhofer im Bistum Bamberg innehatten, d. h. weniger entwerfende Architekten, als ausführende Bauleiter und Unternehmer dieser großzügigen Palast- und Garten-Anlagen[2]).

Immerhin wäre es wichtig und interessant, zu untersuchen, in welchem Verhältnis die Meister der mehr bürgerlichen Baukunst jener Zeit zu den bedeutenden Architekten Welsch, Ritter und Thomann standen. Vogts, der das bürgerliche Wohnhaus in Mainz untersucht, und auch zahlreiches neues Quellenmaterial beigebracht hat, geht gerade diesen Fragen nicht weiter nach.

Erwähnen wir noch den Bolongaro-Palast[3]) in Höchst, der in den siebziger Jahren von dem kurfürstlichen Baudirektor J. J. Schneider errichtet wurde, so haben wir den letzten größeren Bau der Mainzer Architektenschule genannt. Bei ihm macht sich ein streng klassischer Stil bemerkbar, sowohl in seinem Entwurf für den Ignazturm, als auch einer Reihe

1) Ob nicht auch die Fassade der Augustinerkirche und das Barockportal an der Stephanskirche mit seiner Kunst im Zusammenhang stehen?

2) Vogts a. a. O. hat reichliches Material über die einzelnen Meister zusammengetragen, das gewiß noch ergänzt werden wird.

3) Vgl. Waag, Der Bolongaropalast zu Höchst. Tfm. 1904, p. 21. u. Zais, Zs. des Ver. f. Erforschung rhein. Gesch. III, 397; Neeb, Verzeichnis p. 40 u, 28; Vogts a. a. O. p. 80 ff; Lohmeyer p. 12.

privater Bauten auf der Hinteren Bleiche in Mainz. Es ist sehr wahrscheinlich, daß ihm auch die Domhäuser am Leichhof und am Markt zuzuweisen sind, die in ihren Formen stark an den Höchster Bolongaro-Palast erinnern.

Unser knapper Bericht mag gezeigt haben, in wie hohem Maße die Mainzer Architektenschule an der Geschichte des Barockstiles beteiligt ist[1]). Dank der tiefgründenden neueren Forschungen sind wieder viele und neue Gesichtspunkte und Tatsachen gewonnen worden. Das Resultat ist dann weiterhin eine Forderung, die Lohmeyer einmal ausspricht: »Auf Welsch, seine Mainzer Schule und die vielen mit ihm in Beziehung getretenen Künstler wird von nun ab besonders zu achten sein, wenn es gilt, die Wandlung darzustellen, wie sie sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts im Stile Rheinlands und Frankes vollzogen hat.«

1) Mainz ist ja auch einem heutigen Charakter nach im wesentlichen eine Barockstadt. Wie viele reizvolle Themata für Dissertationen liegen da sozusagen auf der Straße: über Laubenarchitekturen, über (die hochentwickelte) Mainzer Holzschnitzerei, Stukkatur usw. Ein reiches noch unbebautes Feld, dessen Bearbeitung gleichviel ertragsreich und verdienstlich sein wird.

PERSONALIEN

Otto Greiner in Rom ist zum Mitgliede der Akademie der bildenden Künste zu Dresden ernannt worden.

Hans Thoma ist auf seinen Wunsch vom Nebenamt als Lehrer an der Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe enthoben worden.

Dr. **Fritz Traugott Schulz**, dem Konservator am Germanischen Museum, ist im Namen der Nürnberger Kunstgenossenschaft als Anerkennung für die Abfassung der Festschrift zur Einweihung des Künstlerhauses eine kostbare Mappe überreicht worden, an der sich nahezu sämtliche Nürnberger Künstler mit Originalbeiträgen beteiligt haben.

Den Lehrern an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig **Georg Belwe, Otto Richard Bossert** und **Horst Schulze** wurde der Titel und Rang als *Professor* vom König von Sachsen verliehen.

Der Leipziger städtische Oberbibliothekar und Archivdirektor **Dr. Ernst Kroker** erhielt den Professortitel.

DENKMÄLER

Für **J. J. Henner** ist in Bernweiler, seiner Geburtsstadt, am 28. Mai ein **Denkmal** enthüllt worden, ein Werk des Architekten Umbdenstock und des Bildhauers Enderlin. Die Kosten haben elsässische Kunstfreunde aufgebracht.

AUSSTELLUNGEN

Mainz. Die alte Kunststadt Mainz hat nicht den Ehrgeiz, auch in der modernen Kunstbewegung eine Rolle zu spielen. Es ist erstaunlich, wie wenig modernes Leben hier pulsiert. In den letzten Jahren hat man mit verschiedenen kleineren Ausstellungen den Versuch gemacht, das Kunstinteresse der Stadt nach außen hin zu dokumentieren, bis jetzt mit wenig Erfolg. Die Ausstellungen hatten alle mäßigen Charakter und sind kaum geeignet, fördernd und anziehend zu wirken. Das gilt auch von der diesjährigen Ausstellung im ehem. Justizgebäude (einem wundervollen Bau aus glanzvoller Zeit). Die Münchener Künstlervereinigung »Der Ring« unter Leitung ihres Führers Eugen Antelen ist auf einige Wochen hier eingezogen. Man sieht kaum Beachtenswertes. Hans v. Bartels, W. Firle, R. Lang, Hans v. Petersen, Crodel, L. v. Langemantel sind einige Namen der Aussteller. *W. F. St.*

Eine **Ausstellung hamburgischer bildender Künstler** soll im Februar 1912 unter dem Protektorate des Bürgermeisters Dr. Burchard in der Galerie *Commeter* stattfinden. Es können sich an der Ausstellung alle in Hamburg ansässigen Maler, Bildhauer und Graphiker beteiligen. Der Ausstellungsleitung und Jury gehören u. a. Graf Leopold von Kalckreuth und Direktor Professor Dr. A. Lichtwark an.

SAMMLUNGEN

Die Zinn-Sammlung Demiani. Der im Februar dieses Jahres verstorbene Geheimrat Dr. Demiani, hat sich, wie schon bei seinem Ableben berichtet wurde, nicht nur mehrfach auf dem Gebiete der Zinnforschung wissenschaftlich mit großem Erfolge betätigt, sondern sich auch eine Zinnsammlung von Weltruf geschaffen. Auf dem Gebiete der Prunkschalen und -Teller aus der Zeit der Renaissance, dem »Edelzinn«, wie man es nach einem vom Verstorbenen geprägten Worte neuerdings zu nennen pflegt, der überaus reich verzierten Zinnarbeiten des François Briot, Caspar Enderlein und anderer Franzosen und Nürnberger steht die Demianische Sammlung unübertroffen da. Aber auch die in ihr enthaltenen Krüge, Kannen, Leuchter, Weihwasserbecken, Innungsgeräte usw. sind nicht nur in außerordentlicher Reichhaltigkeit vorhanden, sondern zeigen auch eine solche große Abwechslung an schönen, einfachen und materialgerechten Formen und Verzierungen, daß viele von ihnen vorbildlich sein können für unser heutiges Kunsthandwerk.

Die von manchem gehegte Befürchtung, daß dieser einzig dastehende, mit großen Spezialkenntnissen, regem Eifer und bedeutenden Mitteln erworbene Besitz das Schicksal so vieler derartiger Sammlungen teilen und nach dem Tode dessen, der ihn mühsam zusammengebracht hat, in alle Winde zerstreut werden würde, hat sich zum Glück als unnötig erwiesen. Denn Demiani hat seine gesamte Zinnsammlung in hochherziger Weise dem *Kunstgewerbemuseum in Dresden* vermacht, wo sie in den nächsten Monaten, für sich abgeschlossen, als *Sammlung Demiani* zur Aufstellung gelangen und damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden wird.

+ **München.** In der alten Pinakothek werden gegenwärtig bedeutungsvolle Umstellungen vorgenommen. Die Porträts der Stifter aus dem ersten Saal kommen in das Treppenhaus, um dadurch Raum für Aufstellung ganzer Altäre zu schaffen, die man aus den durch die verschiedenen Filialgalerien verstreut gewesenen Tafeln zusammensetzt. Der Spaniersaal wird für die Unterbringung der Sammlung Nemes aus Budapest, die ihr Besitzer der Pinakothek für einige Zeit als Leihgabe überläßt, geräumt, die spanischen Bilder werden provisorisch an eigens dafür errichteten Zwischenwänden im Seicentosaal aufgehängt. Ferner wurde der Galeriedirektion das bekannte, dem Jan van Eyck zugeschriebene Männerbildnis der Hermanstädter Galerie als Leihgabe zur Verfügung gestellt, was hoffentlich Gelegenheit gibt, endlich einmal zu einem klaren Urteil über das Werk zu gelangen. Nach Erledigung der Aufstellungsarbeiten, auf die wir eingehender noch zurückkommen, werden auch die fünf neu angekauften Goyas der Allgemeinheit zugänglich sein. —

VEREINE

Der **deutsche Kunstverein** hat auch in diesem Jahre auf der Ausstellung der Berliner Sezession eine Reihe von

Arbeiten angekauft: die neue Bronzeente von Prof. August Gaul, die badenden Jungen von Philipp Franck, die Fabrikstudie von Otto Gadau, die Strandpromenade von Karl Lange-Dresden, der Hafen von Paul Wilhelm-Dresden.

Der **Verband Straßburger Künstler** beschloß das 6. Jahr seines Bestehens. Nach der Neuwahl des Vorstandes setzt sich derselbe nunmehr zusammen wie folgt: *C. Spindler*, 1. Vorsitzender, Prof. *G. Daubner*, 2. Vorsitzender, *G. Stoskopf*, Schriftführer, *Lucien Blumer*, Kassenwart, *Th. Knorr*, Geschäftsführer, *H. Beecke*, *P. Braunagel*, Prof. *A. Marzolff*, *Josef Sattler*, *Leo Schnug*.

VERMISCHTES

Eine Leibl-Sperl-Plakette. Freunde Johann Sperls hatten sich zu seinem siebzigsten Geburtstage im vorigen Jahre zusammengetan, um dem greisen Künstler zur Erinnerung an sein inniges Freundschaftsverhältnis zu Wilhelm Leibl eine Bronzeplakette zu stiften. Der Bildhauer *Benno Elkan* hat das kleine Werk ausgeführt. Die Vorderseite der wohlgelungenen Plakette zeigt die charakteristischen Porträtköpfe der beiden Maler, die Rückseite trägt das Motto: »In Kunst und Leben treu verbunden«.

Die **Spandauer Stadtverwaltung** hat den Charlottenburger Architekten Prof. Reinhardt und Süssenguth, die aus einem Wettbewerb als Sieger hervorgegangen sind, den Auftrag zur Ausführung des neuen Rathauses erteilt. Die Stadt von 60000 Einwohnern wendet für den Neubau nicht weniger als drei Millionen Mark auf. Das Gebäude hat eine ausgezeichnete Lage auf einem Gelände, das eine zukünftige Erweiterung in großem Umfange zuläßt. Die Baugruppe wird von einem stattlichen Turm überragt, der in der Mittelachse der Vorderansicht des symmetrischen Hauptgebäudes liegt.

ERWIDERUNG

Unter der Rubrik »Personalien« bringt die Nr. 26/27 Sp. 411 eine Mitteilung, welche ich, soweit es sich um meinen Anteil an den Vorgängen der letzten Jahre handelt, nicht unberichtigt lassen kann. Die dort gegebene Darstellung muß bei Fernerstehenden die Vorstellung erwecken, als hätte die Zentraldirektion mir für die kommissarische Annahme der ersten Stelle in Rom Bedingungen gestellt bezw. Verhandlungen gepflogen, sei aber durch eine schroffe Ablehnung meinerseits in die Zwangslage versetzt worden, nunmehr »den Bestvorbereiteten« unter den sonst in Betracht kommenden Gelehrten zu wählen. Das ist unwahr; der »tatsächlichen« Darstellung des Anonymus muß ich folgende wahrheitsgemäße entgegenstellen.

Nach dem Abgange Professor G. Körtes im Oktober 1907 schuf die Zentraldirektion, zunächst für den Winter 1907/8, ein »Provisorium«, durch welches mir die wesentliche Arbeit und Verantwortlichkeit für beide Sekretarstellen, selbstverständlich ohne irgend welchen Entgelt, auferlegt wurde. Dieses Provisorium verlängerte sie in einer außerordentlichen Sitzung Weihnachten 1907 um ein weiteres halbes Jahr. Betreffs der Übernahme der ersten Stelle hat die Zentraldirektion mit mir beide Male keinerlei Verhandlungen eingeleitet. Dagegen wurde ich am vorletzten Tage der Plenarsitzung von 1908 (25. April) durch ein Telegramm überrascht, in welchem mir die Zentraldirektion kommissarische Übernahme der ersten Stelle anbot. Ein derartiges Kommissorium für die erste Stelle war nun schon an sich beispiellos, immerhin hätte ich es annehmen können, wenn es durch augenblickliche Verhältnisse notwendig geworden wäre und mir in kurzer Frist ein Definitivum in Aussicht gestellt hätte; in diesem Sinne antwortete ich telegraphisch, indem ich Auskunft über Dauer und Bedingungen des Kommissoriums erbat. Die Antwort lautete (wieder telegraphisch): »Über Dauer nichts bestimmt, Bedingungen dieselben wie bei definitiver Übernahme; erbitten umgehende Antwort, da auch die zweite Stelle komissarisch zu besetzen.« Nachdem die Zentraldirektion dadurch hinlänglich klar zum Ausdruck gebracht hatte, daß sie nicht daran dachte, mir die Leitung der römischen Anstalt anzuvertrauen, sondern nur wünschte, die zweite Stelle für ihren Kandidaten frei zu haben, sah ich keinen Grund, diesen Plan zu unterstützen, und telegraphierte zurück: »Kommissorium unbeschränkter Dauer unannehmbar«; und so war diese Angelegenheit durch achtundvierzigstündigen Depeschenwechsel erledigt. Die Art der Geschäftsführung in einer Frage, die für das römische Institut auf Jahre hinaus von Einfluß sein mußte, verdient aber auch weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Zwischen diesen Vorfällen und der Einreichung meines Abschiedsgesuches liegt ein Zeitraum von nahezu fünfviertel Jahren (Juni 1909). Die in der ZD. maßgebenden Herren hatten die Zeit meiner Abwesenheit von Rom benutzt, um nicht nur ihren Kandidaten für die erste Stelle durchzusetzen, sondern auch in der Organisation der römischen Anstalt eingreifende Änderungen zu treffen, die mir das Verbleiben auf dem mir durch zwanzigjährige Tätigkeit lieb gewordenen Arbeitsfelde unmöglich machen mußten. Daß das Bedauern über diese Wendung der Dinge ein aufrichtiges sei, werden sie schwerlich jemand, der in die Vorgänge jenes Jahres vollen Einblick nehmen kann, glauben machen.

Einer Darlegung der »eingehenden Erwägungen«, welche die ZD. abgehalten haben, mich nicht nur »bedingungslos« sondern überhaupt für die Leitung der römischen Anstalt in Aussicht zu nehmen, sehe ich mit Ruhe entgegen. In welcher Richtung sich dieselben bewegt haben, deutet hinlänglich klar ein damals geschriebener Brief eines einflußreichen Mitgliedes der ZD. (der mir im Original vorgelegen hat) an, in dem es heißt: man halte in der ZD. allgemein Hülsen für ungeeignet zur Leitung der römischen Anstalt; »Fleiß im Bücherschreiben genüge dazu nicht«. Ob diese Form der Würdigung meiner langjährigen Tätigkeit in Rom eine angemessene zu nennen ist, überlasse ich dem Urteile billig Denkender; wichtig ist mir, festzulegen, daß von seiten jener aus Gelehrten zusammengesetzten Behörde die Notwendigkeit wissenschaftlicher Qualifikation für die römische Stelle in letzte Linie gestellt wurde. Charakteristisch ist ja auch, daß der Verfasser des Artikels in Nr. 26/27 hinsichtlich der wissenschaftlichen Tätigkeit des nunmehr bestätigten Berliner Kandidaten ein vorsichtiges Schweigen beobachtet, und nur seine »Lehr- und Verwaltungstätigkeit« lobt, auf welche einzugehen hier nicht der Ort ist.

Ob sich die altberühmte wissenschaftliche Anstalt bei dem neuen Kurse, in dem auf die Verwaltung der Hauptnachdruck gelegt wird, auf der Höhe halten kann, wird man ja bald sehen. Daß den Berliner Herren eine öffentliche Beleuchtung der Vorgänge in Rom in den letzten Jahren nicht angenehm sein wird, kann ich mir denken, glaube aber, daß gerade deshalb der Wunsch, »fachmännische Erwägungen (s. o.) durch öffentliches Dreinreden nicht zu stören«, von den ernstlichen Freunden des Instituts und der deutschen Archäologie nicht erfüllt werden darf.

CH. HÜLSEN, Florenz.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 30. 23. Juni 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

MÜNCHENER BRIEF

Unter den zahlreichen Ausstellungen moderner Kunst, die uns der verflossene Winter beschert hat, durfte vor allem diejenige der Sezession Anspruch auf besondere Bedeutung erheben. Man hatte hier die Kollektionen zweier Maler einander gegenübergestellt, die vollkommen entgegengesetzten Richtungen angehören, die sich aufs Stärkste sowohl in der Wahl ihres Gegenstandes wie auch in Auffassung und Malweise unterscheiden und beide doch, wenn auch nicht in ganz gleichem Maße, zu den hervorragendsten Erscheinungen der heutigen Kunstwelt zu rechnen sind. Der größere Teil der Besucher dieser Ausstellung wird sich wohl mehr von den Werken *Heinrich von Zügels* angezogen gefühlt haben, der dem gegenwärtig üblichen Kunstempfinden bedeutend näher steht und dem Durchschnittskunstfreund viel geringere Schwierigkeiten bereitet wie jener zweite, der abseits vom großen Strom stehende und in mehr wie einer Hinsicht merkwürdige *Karl Haider.* Aber auch er hat heute eine große Anhängerschaft und es ließ sich gerade bei dieser Gelegenheit beobachten, daß dieselbe in stetem Zunehmen begriffen ist und daß sie sich vor allem aus den ernsteren Elementen des Publikums zusammensetzt. Lange hat es gedauert, bis weitere Kreise einsehen lernten, welch außerordentliche Tiefe den Werken dieses einsamen Wanderers innewohnt, lange hat es gedauert, bis nur seine engeren Zunftgenossen etwas von seiner Bedeutung zu ahnen begannen. Als Haider, der 1846 als Sohn des Leibjägers und begabten Jagdzeichners Max Haider in München geboren wurde, Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in seiner Vaterstadt die ersten Früchte einer stillen, innigen Künstlerseele zu Markte brachte, da achtete fast niemand auf sie und nur ganz wenige erkannten ihren Wert. Leider waren diese Wenigen aber keine Mäzene, sondern Leidensgenossen, junge Maler, die auch von der großen Heerstraße abgezweigt waren und sich nun selbst ihren Weg durch den geheimnisvollen Wald der Kunst bahnten, Zielen zustrebend, die dem damaligen Geschmack noch unverständlich waren, deren Bewältigung also vorerst auch keinen materiellen Erfolg haben konnte. Victor Müller, Wilhelm Leibl, Hans Thoma, Wilhelm Steinhausen und der treue Freund dieser kleinen Gemeinde Adolph Bayersdorfer waren die ersten, die den wirklichen Künstler in Haider erkannten, zu denen sich dann noch die beiden Schweizer Arnold Böcklin und Adolf Stäbli und einige andere gesellten. Von allen, die diesem Kreise angehörten, und die, so sehr sie ehedem verlacht und mißachtet wurden, später zu Ruhm und Ehren kamen, mußte Haider am längsten auf Anerkennung warten und erst gegen Ende des vorigen Jahrzehnts war die Zahl seiner Verehrer so angewachsen, daß man von einem wirklichen Durchdringen sprechen konnte. Wer die hier erwähnte Ausstellung mit Aufmerksamkeit besucht hat und sich über die Entwicklung des Künstlers klar zu werden trachtete, wer dabei auch seine Art zu schaffen — sowohl in Auffassung wie in Technik — mit der jetzt vorherrschenden Richtung der Malerei verglichen hat, dem mochte es vielleicht in einer Hinsicht begreiflich erscheinen, daß Haiders Bilder noch länger unverstanden bleiben konnten, wie die seiner Jugendfreunde und Weggenossen. Denn ganz abgesehen von dem Gegensatz zum sogenannten Impressionismus und Neoimpressionismus unterscheidet er sich auch noch stark von jenen, ihm sonst verwandten und mehr idealistischen Zielen zustrebenden Künstlern wie Thoma und Böcklin. Dies ist namentlich bei den Werken seines späteren Stils der Fall, der beiläufig gegen Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts einsetzt und sich vornehmlich in der Auffassung und Wiedergabe der bayrischen Voralpenlandschaft geltend macht. Haiders Entwicklung, die bei dieser Veranstaltung sehr gut verfolgt werden konnte (und zwar viel besser als diejenige Zügels, da aus dessen Frühzeit ziemlich wenig zu sehen war), ist überhaupt sehr merkwürdig, indem er in seiner Technik eigentlich den umgekehrten Weg einschlägt wie die meisten seiner Fachgenossen. Während diese von einer sorgfältig ausführenden, detaillierenden Malerei zu einem immer breiteren und mehr summarischen Vortrag kommen, gelangt er von einer, wenn auch durchaus nicht pastosen, so doch verhältnismäßig breiteren Malweise zu jener eigentümlich strichelnden, oft schablonenmäßig anmutenden Manier, die immer von seinen Gegnern als Hauptargument für die Ablehnung seiner Werke angeführt wurde. Nun mag man über diese Art zu malen denken wie man will. In Betracht kommt für uns schließlich nur, was wir als Gesamtresultat sehen, was uns das Bild an innerem Gehalt, an seelischem

Erlebnis gibt, und das ist bei Haider von einer Stärke und von solch außerordentlicher Tiefe und Kraft der Empfindung, wie sie heute ganz vereinzelt dasteht. Es ist hier nicht der Platz, eine ausführliche Analyse der Kunst Haiders zu geben und den für den Ästhetiker und Kunstpsychologen so wertvollen und lehrreichen Vergleich mit dem Schaffen eines Böcklin, Manet und Hodler zu ziehen. Ich beschränke mich vielmehr darauf, an Hand einiger Werke seine Entwicklung anzudeuten und verspare alles Übrige auf eine spätere Gelegenheit. Schon in den Frühwerken, wie der lesenden alten Frau, dem alten Jäger und dem Selbstporträt von 1868 zeigt Haider neben einem feinen Farbengefühl und einem ausgesprochenen Sinn für das Charakteristische der Form das Bestreben, den Darzustellenden psychologisch zu erfassen, nicht nur sein äußeres, sondern vielmehr sein geistiges Wesen zu geben. Für ihn sind Form und Farbe nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zum Zweck und müssen immer dem für ihn höheren, dem seelischen Ausdruck dienen. Eine Landschaft des Jahres 1868 — die früheste mir bekannte — läßt schon die gleichen künstlerischen Grundsätze erkennen, wie sie Haider in diesem Gebiet bis heute beibehalten hat, das Streben, den Stimmungsgehalt der Natur wiederzugeben und zwar in einer Weise, die man als ausgesprochen lyrisch bezeichnen muß. In der Blumenwiese von 1873, einer der schönsten Landschaften, die der Künstler je gemalt, spricht sich eine so allumfassende Liebe zur Natur aus, eine solche Empfindungswärme für jede Form- und Farbäußerung derselben, daß man sie als den Höhepunkt von Haiders erster Periode betrachten muß, einen Höhepunkt, der auch durch die Landschaft im Besitz des Grafen Lanckoronski in Wien (1877) und durch die Flachlandschaft von 1882, in die Hans Thoma die Schafe und ein Kinderpaar hineingemalt hat, nicht überschritten wird. Eine bedeutende Wandlung seines Stils tritt nun gegen Ende dieses Jahrzehnts ein und war unter den zur Ausstellung gebrachten Bildern in ausgeprägtem Maße zum erstenmal auf dem, Thomas Knorr gehörigen »Vorfrühling« bemerkbar, dessen Entstehung in das Jahr 1892 fällt. Äußerlich unterscheiden sich die Arbeiten dieser neuen Periode allein schon durch die Wahl des landschaftlichen Motivs, das durchweg aus Gegenden in der Nähe der Alpen oder aus den Alpen selbst stammt und den Blick sehr in die Weite schweifen läßt über sanft gewellte Hügelketten, über zahlreiche sich überschneidende Waldzüge, die sich manchmal zu einem förmlichen Meer von Wäldern zusammenschieben, über dem in der Ferne die lichtblauen Berge in ewiger Ruhe emportauchen. Die ganze Auffassung ist großzügiger, monumentaler geworden, seine Koloristik geht neue Wege, arbeitet mit größeren Farbflächen und verleiht den Bildern eine Abgeklärtheit und beseligende Stille, die sich in ihrer Wirkung auf ein dafür empfängliches Gemüt mit derjenigen der großen, klassischen Musik trifft. Und merkwürdig, daß er diese tiefen Eindrücke mit einer Technik erzielt, die man fast kleinlich nennen könnte, die scheinbar dem Detail dient, in Wahrheit aber nur auf das Ganze berechnet ist und dem Detail sogar viel weniger Aufmerksamkeit schenkt wie auf den vorerwähnten Landschaften der siebziger und achtziger Jahre. Die Abendlandschaft mit der roten Wolke (1894), die eine der in München zeitweilig so segensreich wirkenden Kommissionen aus der neuen Pinakothek in die Universitätsgalerie Würzburg versetzt hat, zeigt die Vorzüge und Größe der Haiderschen Kunst in besonderer Weise und ist rein koloristisch genommen vielleicht sein bedeutendstes Bild. Auf gleicher Höhe stehen zwei Landschaften von 1899, deren eine, mit den Sonnenstrahlen vor Jahren im Pan reproduziert war und sich heute im Städel in Frankfurt befindet, während die andere mit der unheimlichen, schweren Gewitterstimmung in Wiener Privatbesitz überging. Unter den Landschaften des neuen Jahrhunderts, die in der Färbung immer lichter werden, verdient wohl die von 1908 im Besitz der modernen Galerie in Wien den Preis. Ein eigenes Kapitel für sich bilden Haiders figürliche Arbeiten und Bildnisse. Seine Auffassung der Frau, wie sie sich in dem Porträt seiner ersten Gattin, in der »Moni«, der »Entsagung« und dem stehenden blütenbrechenden Mädchen von 1910 ausspricht, hat in ihrer Reinheit, die jeder Schwäche entbehrt und in ihrer schlichten Größe in der ganzen modernen Kunst kein Analogon und läßt sogar Verwandtes anstrebende Arbeiten von Feuerbach, Böcklin und Thoma weit hinter sich. Als zwei seiner hervorragendsten und gleichzeitig eigenartigsten Werke bleiben mir noch sein Selbstporträt auf blauem Grund von 1873 zu nennen und der düstere, schwermutsvolle »Charon«, sicher eine der merkwürdigsten Darstellungen, die je ein der griechischen Mythologie entnommener Stoff erlebt hat.

Von vollkommen anderen Voraussetzungen in der Kunst geht der 1851 geborene *Heinrich von Zügel* aus, in dem Deutschland mit Recht seinen besten Tiermaler und einen der bedeutendsten Vorkämpfer des einheimischen Impressionismus verehrt. Schon die frühesten Arbeiten (1869) zeigen ihn mit dem Gebiet beschäftigt, in dem er später Meister werden sollte und es ist bezeichnend, daß sich unter den 135 ausgestellten Ölbildern und Studien überhaupt nur vier fanden, die den Menschen um seiner selbst willen darstellen (Studienköpfe), während alle übrigen ihren Stoff dem Tierreich entnehmen und nur im Zusammenhang mit diesem gelegentlich auch den Menschen bringen. Große Sorgfalt, Fleiß und genaue Beobachtung, sowie eine außerordentliche Begabung für das Physiognomische des einzelnen Tieres sind die Hauptmerkmale der frühesten Arbeiten, denen man indessen nicht selten noch den »Kampf mit dem Material« ansieht. Rasch aber vervollkommnen sich seine Ausdrucksmittel, die in dem »Schafmarkt« von 1871 und dem »Schafwaschen« von 1872 schon eine bedeutende Höhe erreichen, um schließlich 1874 in dem farbenglühenden »An der Tränke« ein kleines Meisterwerk ersten Ranges zu gestalten. In diesen, wie auch den Bildern der folgenden Jahre findet sich das ehrliche Streben einer künstlerisch empfindenden

Persönlichkeit, der Natur möglichst nahe zu kommen, ohne daß die herkömmlichen Bahnen verlassen und irgendwelche revolutionären Wege eingeschlagen würden. Hierbei gelangt er zu immer hervorragenderer Bewältigung dessen, was er sich zum Ziel gesetzt, und es ist merkwürdig, wie fein in der dem Breslauer Museum gehörigen »Frühlingssonne« von 1888 Licht und Luftton beobachtet und wiedergegeben sind, trotz einer Behandlung der Farbe, die nicht das geringste mit sogenanntem Impressionismus gemein hat. Auch die »Schafherde« der Münchener Neuen Pinakothek von 1892 bewegte sich noch ganz in dieser Richtung, bildet aber auch gleichzeitig ihren Abschluß, denn nun folgt auf einmal eine Umwandlung, die umsomehr überrascht, als der Künstler doch schon eine Entwicklung von fast 25 Jahren hinter sich hat. Die Schatten werden lichter, zeigen starke Verwendung von Blau, der Gesamtton der Bilder wird heller, kontrastierende Farben stehen in kräftigen Flecken nebeneinander, dem Auge des Beschauers die Verschmelzung zum gesuchten Ton überlassend, Licht, Luft und Farbe in ihrer gegenseitigen Wirkung scheinen das Hauptaugenmerk des Künstlers auf sich zu ziehen und ihn in erster Linie zu beschäftigen. Nicht immer gelingt es ihm, das gestellte Problem wirklich zu lösen, auf manchem seiner Bilder finden sich Unklarheiten, Merkmale des Versagens, die Mehrzahl aber zeigt ihn als Sieger, als einen mit unerschütterlichem Fleiß und heiliger Überzeugung arbeitenden Pionier der Kunst, der ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern und vervollkommnen trachtet. Den ersten Markstein dieser neuen Periode, die etwas durchaus Autochthones hat, sehe ich in der Landschaft »Meine Heimat« von 1894, der 1895 die von zartestem Licht umflossenen »Pferde im Schnee« und die »Schwarz und weißen Ziegenböcke« folgen. Immer kühner und souveräner wird seine Technik in dem nächsten Jahrzehnt, in breiten, markigen Strichen setzt sie Farben von leuchtender Schönheit nebeneinander wie auf dem »Abend an der Tränke« von 1907 oder der »Kuhherde am Wasser« von 1908, einer der einheitlichsten Arbeiten, die die Tiere in wundervoller Weise mit den kühlen und dabei so farbigen Schatten eines schönen Sommerabends übergießt. Leider entstehen zu gleicher Zeit auch Bilder, die durchaus kalt und leer anmuten, die trotz einer hellen Beleuchtung des wirklichen, warmflutenden Sonnenlichtes entbehren und in starkem Gegensatz zu den trefflichen vorerwähnten Stücken stehen. Unter den Arbeiten des letzten Jahres, die sich schon durch ihre außergewöhnlichen Dimensionen bemerkbar machten, zog vor allem ein dampfendes Ochsengespann mit dem pflügenden Bauer im frühen, frischen Morgenlicht die Aufmerksamkeit auf sich, ein Motiv, das den Künstler schon mehrmals beschäftigt hat und nun hier seine monumentalste Gestaltung erfahren sollte. Trotz dem ganz fabelhaften Können, das sich gerade in diesem Bild ausspricht, möchte ich doch manchem der früheren den Vorzug geben, die in der künstlerischen Empfindung geschlossener erscheinen und auch koloristisch Problemen nachgehen, die meinem — allerdings persönlichen Geschmack — größere Befriedigung gewähren. Mit der Bemerkung, daß von Zügel wie Haider auch eine Anzahl zum Teil trefflicher Zeichnungen zu sehen war, die die so verschiedene Kunstauffassung ihrer Schöpfer nicht minder wie bei den Gemälden erkennen ließ, mag diese etwas spät kommende, mir aber doch noch wichtig erscheinende Besprechung der genannten Veranstaltung beschlossen sein.

Beiläufig zur gleichen Zeit fand im Kunstverein zu Ehren der 50jährigen Mitgliedschaft des Kaisers von Österreich eine Ausstellung »Altwiener Malerei« statt, die vornehmlich durch die zahlreichen Arbeiten Waldmüllers (56, darunter verschiedene bisher unbekannte), sowie 30 Aquarelle und Ölbilder Rud. v. Alts eine gewisse Bedeutung beanspruchen konnte. Außerdem waren so ziemlich alle nennenswerten Wiener Meister des beginnenden und späteren 19. Jahrhunderts in guten Werken vertreten, besonders trefflich auch der hochbegabte August von Pettenkofen, dessen malerisches Talent weit über dem allgemeinen Durchschnitt steht. Ebenso war es erfreulich, von dem 1901 verstorbenen Eugène Jettel eine kleine Kollektion zart und luftig gemalter Landschaften und Studien kennen lernen zu können. Einer Ausstellung altspanischer Gemälde bei Heinemann, die schon früher eine eingehende Besprechung erfahren hat, folgte kurz darauf eine solche moderner spanischer Kunst, die leider gerade die beiden Hauptrepräsentanten, Zuloaga und Anglada recht schwach vertreten zeigte. Von ersterem war nur das wenig ansprechende Brustbild einer spanischen Demimondaine zu sehen, von letzterem außer einem »Hahnenmarkt« das lebensgroße »Bildnis einer Spanierin«, das trotz einer sehr absichtlichen Farbenbrillanz trübe wirkte und keinen angenehmen Eindruck hinterließ. Als zwei ehrliche und ernste Künstler, wenn auch meinem Empfinden nicht in allem zusagend, erwiesen sich wieder die schon von verschiedenen Ausstellungen her bekannten Brüder Ramon und Valentin Zubiaurre, deren schwerblütige Arbeiten eine Vorliebe für breite, stark kontrastierende Farbflächen zeigen, wie auf dem Bild des Ramon »Inneres eines Wirtshauses in Salamanca« oder bei den »Dorfältesten« des Valentin Zubiaurre. Durch Frische und Lebendigkeit seines Kolorits fiel der seine Motive größtenteils den Hafenstädten und dem Leben der Fischer entnehmende Cubells y Ruiz auf, dessen Farbe stark von seinen, oft etwas schmutzig-trübe und lichtlose Töne bevorzugenden Landsleuten abweicht. Geschickt und prägnant gemalt, dabei bildmäßig gefaßt, aber kühl, ohne wirkliche Sonnenwärme waren vier Landschaften Beruetes, der neuerdings durch eine Schenkung auch in den Sammlungen der bayrischen Staates vertreten ist. Als tüchtige, ernste Arbeiten seien noch die »Bauern aus Salamanca« von Manuel Benedito, das »Mädchen aus Avila« von Eduardo Chicharro und von Gonzalo Bilbao eine Studie »Aus der Zigarettenfabrik in Sevilla« genannt, bei den übrigen muß ich mich auf die Nennung der Namen beschränken: Claudio Castelucho, Muñoz Degrain, Roberto Domingo, José Mezquita, Jaime Morera,

Miquel Nieto, Manuel Ramirez, Julio Romero de Tores und José Clara, der einzige Plastiker, der vier zwar etwas weiche, jedoch nicht ohne Empfindung gearbeitete Bronzen ausgestellt hatte.

Der Februar brachte bei Tannhauser 31 Ölbilder und zwei Pastelle von Max Liebermann, darunter eines seiner letzten Werke, seinen Garten in Wannsee von 1910. Besonders aber freute man sich, wieder einige der frühen Arbeiten zu sehen wie die »Kartoffelernte« von 1875 und verschiedene ein paar Jahre vorher entstandene, in der Technik ein wenig an Hals gemahnende Porträts, ferner den schönen »Kirchgang in Laren« und eine sehr delikate Studie zu diesem Bild. Ein vom Künstler schon oft behandelter Vorwurf »Reiter am Meeresstrand«, diesmal in großem Format und sehr breit gemalt, zeichnete sich durch die ernste und harmonische Farbenstimmung aus, weniger sympathisch berührte die stark an Corinth gemahnende biblische Szene »Simson und Dalila«. Mit am meisten Interesse aber verdiente der aus dem Nachlaß Uhdes nachträglich noch zur Ausstellung gebrachte »Zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten«, ein Bild von höchst eigenartiger und sicher vielen nicht zusagender Auffassung, das in dem Knaben mehr die Intelligenz und geistige Beweglichkeit der Rasse zum Ausdruck bringt, nicht aber das, was an Gemüt und Menschlichkeit im Christusmythus enthalten ist. Hierin unterscheidet er sich gerade von Uhde, mit dessen Kunst das Bild sonst manche Berührungspunkte aufweist. In dem langen Reigen kleinerer Ausstellungen, wie sie sich fortwährend durch die verschiedenen Münchener Kunstsalons hinziehen, habe ich noch eine solche der »Vereinigung Schweizer bildender Künstler München« zu nennen, die leider viel weniger Gutes brachte, als sie hätte bringen können. Mit das Wertvollste waren eine Anzahl Studien und Entwürfe Albert Weltis, die einen Einblick in die Art seines Schaffens gewährten, das oft von farbigen Skizzen kleinsten Formates (Postkartengröße) seinen Ausgang nimmt. Ehrliche gemalte Landschaften konnte man von W. L. Lehmann, dessen »Herbstmorgen bei Davos« vom Staat erworben wurde, von Meyer-Basel, Fritz Voellmy und Fritz Oßwald sehen, welch letzterem man etwas mehr Adel des Tons wünschen möchte. Unangenehm aber berühren mich immer jene sich speziell »schweizerisch« gebärdenden Künstler, für die Hodler wohl die Anregung, gleichzeitig aber auch das Verderben bedeutet, die daher über eine geistlos langweilige Nachempfindung ihres begabten Vorbildes nie hinauskommen. Dagegen wirkte eine kleine Kollektion junger französischer Landschafter bei Thannhauser schon bedeutend erfrischender. In Marquet muß man wirklich ein selbständig fortschreitendes Talent sehen, das mit dem gegen das helle Licht der Türe gestellten Frauenakt auf den von seinen Landsleuten angebahnten Wegen noch weiter vorzudringen trachtet. Auch einem »Akt im Freien« von Manguin muß man Streben nach Vervollkommnung der Licht- und Luftmalerei zusprechen, ebenso den zwei guten Arbeiten Deltombes. Der stark eklektische Paul Hofer hingegen und Pierre Giriend, der sich zu seinen atavistischen Schöpfungen die Anregung im 11. und 12. Jahrhundert holt, scheinen mir für eine Weiterentwicklung der Kunst nicht gerade von Bedeutung.

Es bleibt mir noch übrig, ein paar Worte über die Frühjahrsausstellung der Sezession zu sagen. Die Jury war diesmal besonders weichherzig, hatte vor allem einer größeren Anzahl der Jüngeren die Tore geöffnet und überhaupt weit mehr Bilder aufgenommen, wie bei irgend einer der früheren Veranstaltungen. Der Gesamteindruck war nicht sehr günstig und es wird sich vielleicht als besser erweisen, in Zukunft wieder zu dem alten strengeren Regime zurückzukehren. Eine große Anziehung aber bildete die graphische Abteilung, in der sich eine Reihe tüchtiger Künstler zusammengefunden hatte, an ihrer Spitze Adolf Oberländer und Ferdinand Hodler. Oberländers köstlicher Humor ist jedem Deutschen durch seine langjährige Mitarbeiterschaft bei den Münchener Fliegenden Blättern bekannt und schon so trefflich und eingehend analysiert worden, daß man nicht viel Neues wird hinzufügen können. Er war auf der Ausstellung durch Originalzeichnungen für die Fliegenden Blätter vertreten, ferner durch Entwürfe zu solchen und schließlich durch eine Reihe von Tier- und Landschaftsstudien, darunter auch etliche Aquarelle. Seine Entwürfe zeigen, daß er das ihm vorschwebende Bild in seiner ganzen Komik sofort mit wenigen, aber alles ausdrückenden Strichen festzulegen vermag, so daß die folgende Ausführung sich meist nur durch das sorgfältigere Detail von dem ersten Gedanken unterscheidet. Einfach und schlicht sind seine Tierstudien, dabei voll scharfer Beobachtung des Physiognomischen wie des zufällig Komischen, von höchster Bescheidenheit seine Landschaftsstudien und Aquarelle. Noch zwei weitere Mitarbeiter der »Fliegenden« hatten die Ausstellung beschickt: Hermann Schlittgen und René Reinicke. Schlittgens Gebiet ist verhältnismäßig klein. Er liebt es, gewisse norddeutsche Gesellschaftskreise zu persiflieren, deren verstandesmäßige Nüchternheit und hohles, etwas prahlerisches Wesen er mit seinem derben, harten Strich gut zum Ausdruck bringt. Doch bleibt seine Art immer dieselbe und vermag auf die Dauer nicht zu fesseln. Höher steht entschieden Reinicke. Von ihm war eine Reihe Naturstudien zu sehen, die wirkliche Empfindung und ein großes Können verrieten und überhaupt eine weit vielseitigere Begabung zeigten, als man sie nach seinen Zeichnungen für die Fliegenden vermuten möchte. Herm. Groeber hatte Aktzeichnungen und Studienköpfe ausgestellt, deren einige durch große Frische und eine merkwürdige, mit stark durcheinandergehenden Strichlagen arbeitende Technik auffielen. Unter Max Liebermanns Radierungen und Lithographien war manches Schwache, mit am besten das Porträt Bodes. Von L. Corinths Arbeiten möchte ich der Porträtzeichnung nach Prof. Edinger den Vorzug geben. Als tüchtigen und individuellen Künstler lernt man immer wieder Emil Orlik kennen, der an Radierungen und Aquarellen fast nur Gutes zur Schau gestellt hatte. Ebenso waren von Kalckreuth, Slevogt, Uhl, Zügel, Hayeck, Haug,

Landenberger und dem Simplicissimuszeichner Wilhelm Schulz qualitätvolle Arbeiten zu sehen. Eine der merkwürdigsten und großzügigsten Erscheinungen aber ist Ferdinand Hodler, dessen graphisches Schaffen man an 60 Zeichnungen und Entwürfen eingehend studieren konnte. Seine Linie ist voll Empfindung, sein Stil von einer Größe, die schon in der kleinen Zeichnung den geborenen Wandmaler erkennen läßt, seine Mittel einfach, oft unbeholfen, aber vollkommen zum Ausdruck bringend, worum es ihm zu tun ist. Bei mancher seiner Arbeiten mögen einem Gedanken an italienische Quattrocentisten durch den Kopf gehen, bei anderen fühlt man eine leise Erinnerung an Dürer, wie bei der »Frau in Bewunderung« mit dem schwarzen Hintergrund. Mit seine bedeutendsten Zeichnungen sehe ich in den Studien zum Rückzug von Marignano, in der Studie zum Frühling (Bild im Folkwang-Museum in Hagen), ähnlichen Entwürfen zur Eurythmie und zum Jenaer Universitätsbild und in den verschiedenen schwerschreitenden Männerfiguren, die unter ihrer unsichtbaren Last fast zusammenbrechen möchten. *B.*

NEKROLOGE

× Am 8. Juni starb in Berlin Geh. Regierungsrat Prof. Dr.-Ing. **Johannes Otzen**, der bekannte Kirchenbaumeister und frühere Präsident der Akademie der Künste. Mit ihm ist einer der erfolgreichsten Vertreter der historischen Architektur des 19. Jahrhunderts dahingegangen, der Dezennien hindurch auf den deutschen protestantischen Kirchenbau bedeutenden Einfluß ausübte. Die künstlerische Heimat Otzens, der am 8. Oktober 1839 zu Siesebye in Schleswig geboren war, ist Hannover gewesen, wo er unter Konrad Wilhelm Hase studierte und (seit 1864) als Bauführer tätig war. Hases Neigung zur Gotik und zum Backsteinbau blieb auch in ihm lebendig; daneben aber hat er sich eifrig nach den Lehren der französischen Gotiker gebildet, die besonders Violet le Duc verkörperte. Otzen gelangte auf diesem Wege zu einer erstaunlichen Sicherheit in der Beherrschung der mittelalterlichen Formelemente, mit denen er gleichsam mühelos schalten lernte. Das Prinzip, Geist und Wesen des protestantischen Gottesdienstes in der Gestaltung der Kirche zum Ausdruck zu bringen, trat dabei zurück hinter der Klarheit der formalen Anordnung und der wirksamen Gruppierung überkommener Motive. Langjährige Erfahrung und eine durch unablässigen Fleiß erworbene Vertrautheit mit den Erfordernissen der Praxis brachten dem Heimgegangenen jedoch eine beispiellose Autorität in seinem Spezialfache ein. Von Hannover ging Otzen nach Schleswig, um dort 1867—1870 im Staatsdienst tätig zu sein. Dann ließ er sich als Privatarchitekt in Berlin nieder, wo er 1879 Professor an der Technischen Hochschule für mittelalterliche Kunst, 1885 Vorsteher eines Meisterateliers für Architektur an der Akademie wurde. Außer mehreren Villen und städtischen Wohnhäusern, die aber meist in seiner Frühzeit liegen, sind von seinen Bauten vor allem zu nennen: die Johanniskirche (1883) und die St. Petrikirche in Altona (1884), die Bergkirche in Wiesbaden (1877), die Jakobikirche in Kiel, die Christuskirche in Eimsbüttel bei Hamburg (1886), die Gertrudkirche in Hamburg selbst, die Kirche in Plagwitz bei Leipzig (1887), ferner die Heilig-Kreuzkirche (1888), die Lutherkirche (1893) und die Kapelle des Elisabeth-Krankenhauses in Berlin. Überdies lieferte Otzen die Entwürfe zu Kirchen in Apolda und Bernburg, in Elberfeld und Liegnitz, in Dessau, Mainz, Ludwigshafen und an anderen Orten. Zu seinen bekanntesten Publikationen gehören die »Baukunst des Mittelalters« (1779—83; 3 Bände), »Gotische Bauornamente« und »Ausgeführte Bauten«, die von 1890 bis 1904 in acht Lieferungen erschienen. Von 1904 bis 1907 bekleidete Otzen das Amt des Präsidenten der Berliner Akademie.

Der bekannte Zeichner **Fedor Flinzer** ist am 13. Juni in Leipzig in hohem Alter gestorben. Er war am 4. April 1832 in Reichenbach i. V. geboren, bezog mit siebzehn Jahren in Dresden die Kunstakademie und war u. a. Schüler von Schnorr v. Carolsfeld und Ludwig Richter. Seine Stärke lag in der Illustrierung von Kinderbüchern. Ein liebenswürdiger Humor verbunden mit einer virtuosen Strichführung haben diese zahlreichen Jugendschriften bis heute gangbar erhalten. Am bekanntesten sind »Der Tierstruwelpeter«, »König Nobel«, »Der Froschmäusekrieg«. Auch für den dritten Band von Marshalls bekannten »Spaziergängen eines Naturforschers« hat er von feiner Naturbeobachtung zeugende Illustrationen geliefert. Der Künstler bekleidete seit 1873 die Stellung eines städtischen Zeicheninspektors in Leipzig, wo er auch als Oberlehrer lange Jahre tätig war.

PERSONALIEN

Der **dritte Villa Romana-Preis** ist dem früheren Weimarer Maler **Otto Höger**, der gegenwärtig noch auf Grund seines früher erhaltenen Preises die Villa Romana bewohnt, erteilt worden. Auf Wunsch vieler Künstler, denen der Aufenthalt in der Villa bei ihren Studien zu wesentlichem Vorteil gereichte, hat der Vorstand beschlossen, einen *zweijährigen* Preis einzurichten, besonders in Fällen, wo ein größerer Nutzen für den Künstler klar zutage getreten ist.

Geh. Hofrat Prof. Dr. **Karl Seffner** in Leipzig vollendete am 19. Juni das 50. Lebensjahr. Der Leipziger Kunstverein veranstaltete eine Ausstellung von Werken Seffners.

Graz. Der bekannte Architekturforscher Dr. **Hermann Egger**, bisher titular-außerordentlicher Professor und Adjunkt an der Technischen Hochschule und Privatdozent an der Universität in Wien, sowie der Privatdozent der Wiener Universität und Direktor des Grazer »Johanneums« Dr. **Wilhelm Suida**, wurden zu außerordentlichen Professoren für neuere Kunstgeschichte an der Grazer Universität ernannt. Die Grazer Lehrkanzel war bekanntlich seit dem Weggange Hofrat Strzygowskis nach Wien nicht besetzt worden.

Professor **German Bestelmeyer** ist zum Nachfolger Paul Wallots an der Kgl. Kunstakademie in Dresden ernannt worden. Seit 1909 war er Nachfolger von Fritz Schumacher an der Technischen Hochschule ebendort.

WETTBEWERBE

Der Rat der Stadt **Leipzig** schreibt jetzt einen großen **Wettbewerb** bis 18. Dezember unter allen in Deutschland wohnenden Fachmännern aus für Vorentwürfe zur **städtebaulichen Ausgestaltung der Frankfurter Wiesen in Leipzig.** An Preisen sind ausgesetzt ein erster von 15000 M., ein zweiter von 10000 M., zwei dritte von je 5000 M. und drei vierte von je 3000 M. Ferner sind 6000 M. zu drei Ankäufen für je 2000 M. bestimmt. Dem Preisgericht gehören u. a. an: Prof. Dr. Theodor Fischer in München, Landesbaurat Prof. Goecke, Geh. Oberhofbaurat Prof. Hofmann in Darmstadt, Stadtbaurat und Geh. Baurat Prof. Dr.-Ing. Licht in Leipzig, Landesbaurat a. D. Beigeordneter Rehorst in Köln.

Für einen **Bebauungsplan** für einen Teil des Stadtgemeindebezirkes **Hildesheim** wird vom Magistrat zum 1. September dieses Jahres ein **Preisausschreiben** erlassen. Für drei Preise stehen 3000, 2000 und 1500 M. für mindestens zwei Ankäufe je 750 M. zur Verfügung.

DENKMÄLER

Im Festspielhause in **Bayreuth** wurde eine Marmor-Büste des früheren geschäftlichen Leiters der Festspiele, des Geh. Kommerzienrats **Ritter v. Groß**, enthüllt. Sie ist von dem Bildhauer *Georg Kolbe* geschaffen worden.

Für ein **Denkmal für Cézanne** ist die südfranzösische Stadt **Aix in der Provence**, wo Cézanne lebte und wirkte, in Aussicht genommen. Die Arbeit soll *Aristide Maillol* übertragen werden, er plant für das Denkmal eine allegorische nackte Figur.

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. In der Ausstellung 1911 (20. Mai bis 2. Juli) in der Städt. Kunsthalle wurden folgende Verkäufe bis 15. Juni abgeschlossen: Max Clarenbach, Stockrosen und Montabaur (Landschaft); Aug. Deusser, Selbstporträt; G. H. Wolff, Chiffon (weibl. Porträt); Emile Bernard, Landschaft; Pierre Bonnard, Auf der Bretonischen See; Georges Braque, Landschaft; Albert Braut, weiblicher Kopf; Charles Camoin, Markt von Toulon und Mädchen mit Früchten; André Derain, Cadaqués; Pablo Picasso, Bettelkinder (Aquarell); Maurice de Vlaminck, Das Boot.

Ausstellung der Nürnberger Kunstgenossenschaft. Am 18. Mai wurde in dem neuerbauten Künstlerhaus in Nürnberg die diesjährige Ausstellung von Werken Nürnberger Künstler eröffnet, welche bis zum 14. Juni währt. Es ist dies die zweite Veranstaltung dieser Art. Die ihr vorangehende fiel zusammen mit der feierlichen Einweihung des Künstlerhauses am 3. Juli 1910. Daß die Nürnberger Künstlerschaft nach einer solch kurzen Zeitspanne imstande ist, schon wieder mit einer reichhaltigen, ja vielseitigen Ausstellung vor die Öffentlichkeit zu treten, ist ein sicheres Zeichen, daß auch in Nürnberg eine erfreuliche Kunstbetätigung eingesetzt hat. Als man in Nürnberg vor etwa einem Jahrzehnt begann, lokale Kunstausstellungen zu inszenieren, hat wohl mancher zweifelnd den Kopf geschüttelt, ob es möglich sein würde, nach dieser Richtung ein positives Ergebnis zu zeitigen. Doch die Zweifler haben dieses Mal nicht recht behalten. Die kleine Schar der in Nürnberg ansässigen Künstler hat es nicht an sich fehlen lassen, um sich die allgemeine Achtung zu erringen. Sie hat sich durchzusetzen gewußt und ist heute so weit, daß sie mit der Aussicht auf Erfolg in Wettbewerb treten kann mit anderen großen Künstlerverbänden. Die diesjährige Ausstellung ist das erfreulichste Glied in der Kette, die man zusammenzufügen begonnen, sie übertrifft ihre Vorgängerinnen und bezeichnet einen Fortschritt, der das beste erhoffen läßt. Schon der allgemeine Eindruck ist ein guter, ja ein vortrefflicher. Und wenn man ins Einzelne geht, empfängt man eine solche Fülle von wertvollen Anregungen, daß man verwundert ist über den Reichtum an schöpferischer Kraft, die sich hier sichtbaren Ausdruck zu geben gewußt hat. Den breitesten Raum nimmt die Malerei ein. Wir finden Porträts von schlagender Charakteristik (Georg Kellner, Eduard Schlein, Rudolf Schiestl), feintonige Interieurs (Karl Dotzler), Landschaften bald von realistischer Treue in der koloristischen Erscheinungswiedergabe (Hans Förtsch, Kaspar Klaus, Georg Riegel, Friedrich Trost jun.), bald von tiefer Empfindung und gefühlvoller Durchdringung (August Falcke, Adolf Jöhnssen, August und Karl Kellner, Hugo Kraus, Wilh. Reuter, Karl Schmidt-Helmbrechts, Georg und Franz Schmidt), malerische Altmotive (Karl Dotzler, Ernst Loesch, Wilh. Ritter, Karl Röger), Aktstudien, Arbeiten der illustrativen Kunst und physiognomische Studien-Zeichnungen (Rudolf Schiestl). Von besonderem Reiz ist das Kabinett mit den figürlichen Vorstudien zu einem großen Wandgemälde von Georg Kellner. Auch die Architektur, die Bildhauerei sowie das Kunstgewerbe und die Textilkunst haben tüchtige, ja zum Teil glanzvolle Vertreter aufzuweisen, wie z. B. Otto Schulz, Hans Pylipp, Max Heilmaier, Philipp Kittler, Friedrich Pöhlmann und Else Jaskolla. *Ein* gemeinsamer Grundzug beherrscht die Ausstellung, das ist eine sichere zielbewußte Ruhe, welche basiert auf einer gesunden Anschauung der Natur und sich freizuhalten weiß von jeder abschreckenden Effekthascherei. Wenn die Nürnberger Künstler auf diesem Wege weiterschreiten, wird und kann ihnen gewiß der heiß ersehnte Erfolg nicht ausbleiben!

In **Hannover** findet zurzeit eine *Ausstellung von 700 Gemälden* im Künstlerhause statt, Arbeiten, welche auf Grund eines Wettbewerbes eingingen, den die Künstlerfarben-Fabriken Günther Wagner ausschrieben. Eine Ausscheidung unter den eingesandten Bildern fand nicht statt, die Veranstaltung ist deshalb auch für die Anhänger juryfreier Ausstellungen von Interesse. Als Preisrichter wirkten L. Graf von Kalckreuth, Max Liebermann, Dr. Gustav Pauli, Dr. Wilhelm Behncke, Dr. A. Brinckmann, Senator Bernh. Roß. Die Hauptpreise fielen an Paul Vahrenhorst-Paris, »Seine-Quai« 3000 M.; Wilhelm Claus-Dresden, »Selbstporträt« 2000 M.; Ulrich Hübner-Travemünde, »Hamburger Hafen« 1500 M.; Erich Stotz-Dresden, »Am Spiegel« 1250 M. Insgesamt sind 36 Preise mit 25000 Mark verteilt worden.

SAMMLUNGEN

× **In der Nationalgalerie** in Berlin sind die Umbauten jetzt in vollem Gange, nachdem der preußische Landtag die geforderten Mittel bewilligt hat. Man hat das ganze Erdgeschoß ausgeräumt, wo nun der Museumsarchitekt Wille, ein Schüler und Helfer Ludwig Hoffmanns bei den großen Neubauten auf der Museumsinsel, die gemeinschaftlich mit Direktor Justi beschlossenen Umgestaltungen vornimmt. Dabei hat man nun aus den früher dort befindlichen Sälen die großen Hauptwerke in das erste Stockwerk hinaufgebracht und sie provisorisch im gleichfalls ausgeräumten ersten Corneliussaal aufgehängt. Der Eindruck, der auf diese Weise erzielt wurde, ist jedoch ein so außerordentlicher, daß allgemein der Wunsch laut wird, die Anordnung aus einer provisorischen zu einer endgültigen zu machen. Man sieht in dem imposanten Raume, der seine Wirkungsmöglichkeit erst jetzt voll ausnutzt, eine Wand mit den schönsten Feuerbachs, die Berlin besitzt (in der Mitte das große »Konzert«), und auf den übrigen Wandfeldern verteilt: Böcklins Toteninsel, Frühlingstag und Kreuzabnahme, Menzels Flötenkonzert, Tafelrunde und Ansprache Friedrichs des Großen vor Leuthen, sowie die Hauptwerke von Leibl, Thoma, Trübner, Liebermann und Uhde — also eine Art »Tribuna«, eine Probe des Besten, was im 19. Jahrhundert in Deutschland gemalt worden ist. Man darf sagen, daß sich diese stolze Versammlung getrost neben dem sehen lassen kann, was andere Völker als Auswahl aus dem Schaffen des gleichen Zeitraumes vorzustellen hätten. Justis Plan ging darauf aus, im Erdgeschoß auf der linken Seite (vom Eingang) die Bilder der Deutsch-Römer und Stilisten, gegenüber die der Realisten und Impressionisten zusammenzustellen. Dabei würden jene Meisterstücke an ihrer Stelle eingeordnet werden. Vielleicht veranlaßt ihn jedoch der überraschende Erfolg des jetzigen Aushilfs-

Arrangements, das historische Prinzip zugunsten eines solchen »salon carré« zu durchbrechen und den ersten Corneliussaal auf diese Weise zum Zentrum der ganzen Nationalgalerie zu machen. — Inzwischen haben die *Schlachtenbilder* der Galerie bereits eine andere, passendere Unterkunft gefunden. Sie sind ins *Zeughaus* übergesiedelt, wo sie in engem Zusammenhange mit den Terrainmodellen der Schlachtfelder an Scherwänden aufgestellt wurden und nun eine lebendige Illustration der Kriegsgeschichte bilden.

× Das **Märkische Museum** erwarb ein Ölgemälde der Berliner Malerin *Hanna Mehls,* das die Spreeufer der Berliner Altstadt an der Waisenbrücke bei winterlicher Stimmung darstellt; außerdem auf der jüngsten Kupferstich-Auktion bei Henrici in Berlin eine größere Reihe von Hohenzollern-Porträts aus dem 18. und dem beginnenden 19. Jahrhundert.

Troppau. Am 28. Mai fand die feierliche Wiedereröffnung des neugeordneten **Kaiser-Franz-Josef-Museums für Kunst und Gewerbe** (Schlesischen Landesmuseums), das ein halbes Jahr lang geschlossen gewesen war, statt. Bei dieser Gelegenheit wurde der größte Saal des Museums nach dem Protektor, Fürsten Johann II. von und zu Liechtenstein, »Liechtenstein-Saal« getauft. Die Anordnung der Sammlungen ist mit Ausnahme der textilen, keramischen, Glas- und Metallsammlung nach *historischen* Gesichtspunkten (gotischer Saal, ital. und deutsche Renaissance usw.) getroffen worden.

Im Anschlusse an die Eröffnung fand ein Kongreß der Direktoren der österreichischen Provinzmuseen statt.

Das Gambetta-Porträt von *Alphonse Legros* ist von Sir Charles Dilke testamentarisch dem Louvre oder dem Luxembourg-Museum vermacht worden. Der Londoner National Portrait-Gallery hinterließ Dilke u. a. ein Bildnis Josef Chamberlains von *Holl*, dem Stadtrat von Westminster ein Bildnis des John Stuart Mill von *Watts*.

VEREINE

Der Österreichische Staatsgalerieverein, von dessen Bildung wir in der Nr. 19 dieses Jahrgangs berichteten, hat nun greifbare Umrisse angenommen. Am 10. Mai fand die erste Sitzung statt, in der die Statuten durchberaten und beschlossen wurden. Diese Statuten sind im Juniheft der »Österreichischen Rundschau« (XXVII, 5) publiziert. Der Verein soll, wie bereits erwähnt, hauptsächlich der Förderung der k. k. Staatsgalerie, das ist der jetzigen »Modernen Galerie«, dienen. Wichtig ist der Passus im § 2: »Die Sammeltätigkeit ... wird sich, soferne sie ihrem vornehmsten Zwecke, der Bereicherung der Staatsgalerie, zu dienen bestimmt ist, sowohl auf *bedeutende Schöpfungen der österreichischen Kunst ohne zeitliche und lokale Einschränkung*, als auch auf solche *vollwertige Werke ausländischer Künstler beziehen*, *welche für das Kunstempfinden unserer eigenen Zeit charakteristisch und für ihr Kunstschaffen richtunggebend erscheinen.*«

Als Jahresbeitrag wurde die Summe von 500 Kronen oder an Stelle dessen ein einmaliger Beitrag von mindestens 5000 Kronen, durch dessen Entrichtung man die lebenslängliche Mitgliedschaft erwirbt, festgesetzt. Der Vorstand besteht aus mindestens fünf und höchstens zehn Mitgliedern, die auf die Dauer von drei Jahren gewählt werden. Der Direktor der Staatsgalerie ist berechtigt, ohne Wahl in den Vorstand einzutreten und ist seitens des Vereins um diesen Eintritt zu ersuchen. In dem genannten Artikel in der »Österreichischen Rundschau« sind auch die Namen der bisher beigetretenen Mitglieder genannt. Es sind 22 an der Zahl. *O. P.*

Die **Graphische Gesellschaft** schließt das fünfte Jahr ihrer Tätigkeit mit der Versendung ihrer XIII. ordentlichen Veröffentlichung, des ersten Teiles der von Jaro Springer herausgegebenen Radierungen des Herkules Seghers. Der Band bringt auf 24 Tafeln 28, meist in mehrfarbigem Lichtdruck, z. T. in Dreifarbenlichtdruck von ersten Anstalten in Berlin, Wien und London ausgeführte Nachbildungen von Radierungen Herkules Seghers', des berühmten Vorgängers Rembrandts in der Landschaftsdarstellung. Der zweite Teil des Werkes ist in Vorbereitung und wird noch vor Ende dieses Jahres zur Ausgabe gelangen. Die Veröffentlichungen werden ausschließlich für Mitglieder der Graphischen Gesellschaft (Vertreter: Bruno Cassirer, Berlin W, Derfflingerstr. 16) hergestellt.

Eine **Gesellschaft zum Studium des französischen Kupferstiches** wurde unter Vorsitz von Maurice Fenaille und Mitwirkung von H. Bourin und Jacques Doucet soeben ins Leben gerufen. Sie bezweckt nicht nur, Fachgelehrte, Liebhaber und Sammler unter ihrem Namen zu vereinigen, sondern auch eigene Werke, die Geschichte des französischen Kupferstiches und dessen Künstler (von den ersten Anfängen an bis zur Gegenwart) betreffend, nach gemeinsam festgestellten Gesichtspunkten regelmäßig zu veröffentlichen. Anmeldungen nimmt der Schriftleiter Henri Bourin, 144, rue de Longchamp, Paris entgegen.

FORSCHUNGEN

In der Rassegna d'Arte senese hat im vorigen Herbst (Heft II—III 1910) Marchese Piero Misciatelli zum erstenmal **drei Cassonebilder aus dem Besitz der Chigi-Zondadari** in Siena veröffentlicht und dem Matteo di Giovanni zugeschrieben. Francesco Novati bringt jetzt im Maiheft der Rassegna d'Arte wichtiges literarisches und künstlerisches Material zur ikonographischen Würdigung dieser Bilder bei. Die drei Frauengestalten der Cassone, Hippo, Camilla und Lukrezia, gehören demnach zu einer jener Reihen von Helden oder Heldinnen, wie sie das Mittelalter und die Frührenaissance aufzustellen liebten. Wir kennen schon eine Folge von neuen Heroinen, die u. a. im Schloß von Manta bei Saluzzo dargestellt ist (publ. 1905 in L'Arte von Paolo d'Ancona) und eine Folge von Heldinnen der Liebe, die uns allerdings nur literarisch überliefert ist. Die drei Gestalten der jetzt bekannt gewordenen Cassonewand beweisen, daß es auch eine Reihe von Heldinnen der Keuschheit gab. Und zwar kann man annehmen, daß die drei erhaltenen nur einen Teil dieser Reihe darstellen, zu der wohl noch andere Frauengestalten der Geschichte gehört haben müssen. Die Sieneser Cassonewand ist bisher das einzige Beispiel ihrer Art; die spätere Renaissancezeit hat bekanntlich nur die Lukrezia allein öfters dargestellt. *—l.*

Zwei Urkunden über ein verschollenes Altarbild Fra Filippo Lippis publiziert W. Bombe im letzten Heft des Repertoriums für Kunstwissenschaft (Band XXXIV, Heft 2). Sie beziehen sich auf die Ausführung einer Madonna mit den Heiligen Petrus, Paulus, Ludwig und Antonius Abbas, die 1451 für San Domenico zu Perugia gemalt wurde und sich bis 1784 dort befand, seitdem aber nicht mehr nachzuweisen ist. *—l.*

Neue Forschungen über den **Aufenthalt Berninis in Paris** enthält ein Aufsatz Marcel Reymonds im Maiheft der Gazette des Beaux-Arts. Der Autor beweist an der Hand zeitgenössischer Berichte, daß der schöne Hauptaltar des Val-de-Grace zu Paris nach Zeichnungen des großen italienischen Barockmeisters ausgeführt sein muß. Bisher hielt man ihn für ein Werk des Baumeisters Le Duc und des Bildhauers Michel Anguier. Es scheint aber,

daß sie die Zeichnungen Berninis benutzt haben, wenn sie gleich einige Änderungen vornahmen. Am Schluß seiner Ausführungen gibt Reymond noch einen Überblick über die anderweitige Tätigkeit Berninis in Paris. *—l.*

Ein bisher **unbekanntes Werk Ottaviano Nellis** bildet Umberto Gnoli in dem Maiheft der Rassegna d'Arte ab. Das Werk, das, wie die Madonna del Belvede in Santa Maria Nuova zu Gubbio, die Madonna im Freien mit musizierenden Engeln darstellt und jenem Bilde recht nahe steht, befindet sich in der Sammlung Pio Fabbri zu Rom. *—l.*

VERMISCHTES

× Zwei **Künstler-Erfindungen** machen zurzeit in Berlin Aufsehen. Der Bildhauer **Max Kruse** hat nach jahrelangen Vorarbeiten einen *Apparat für die maschinelle Übertragung von Gipsmodellen in Stein* hergestellt, der auch zugleich vergrößern und verkleinern kann und mit größter Präzision, leicht bedienbar, arbeitet. Der Maler **Carl Schnebel** hat einen (in Deutschland und Amerika bereits patentierten) *»Farbenmesser«* erfunden, einen Apparat, der auf Grund der Gesetze der Komplementärfarben und des Goldenen Schnitts das Auffinden harmonisch wirkender Farbenzusammenstellungen ermöglicht. Namentlich für die Zwecke des Kunstgewerbes und der Industrie verspricht diese geistreiche Erfindung große Erleichterungen und Anregungen für die Farbenwahl.

× Eine Kolossalgruppe des Bildhauers **Walther Levy** ist jetzt im Berliner Zoologischen Garten aufgestellt worden. Das temperamentvolle Werk hat die Bändigung der Kolcherstiere durch Jason zum Thema.

Die **»Gazette des Beaux-Arts«** beginnt jetzt mit der Herausgabe eines Generalregisters über die ersten 50 Jahrgänge (1859—1908). Von diesem wichtigen und nützlichen Werk ist der erste Teil, das Sachregister der Aufsätze, soeben erschienen. Das Generalregister ist verfaßt von Charles Du Bus von der Bibliothèque Nationale.

Gefälschte Kunstobjekte aus dem Orient. Daß mit dem zunehmenden Interesse der Museen und Privatsammler an Erzeugnissen der islamischen und vorislamischen Kunst (von der Kunst Ostasiens soll hier nicht die Rede sein) der Markt immer mehr Fälschungen aus diesen Gebieten einzuschmuggeln versucht, ist eine leicht begreifliche Erscheinung. Es wäre nur höchst verwunderlich und ein Armutszeugnis für die Schlauheit der privilegierten Kunstfälscherkonsortien, wenn sie die überaus günstigen Erfahrungen, die einer ihrer Vorkämpfer seinerzeit mit der Krone des Saitaphernes gemacht hat, nicht in neuen Versuchen auf ähnlichen Gebieten ausmünzen würden. Denn die Voraussetzung dieses Erfolges hat sich für diese Gebiete bis heute wenig geändert, da noch immer wenige Augen für die Stilmöglichkeiten der frühmittelalterlichen Kunst Westasiens (und natürlich auch Ostasiens) die nötige Schulung haben. Nun haben sich ja allerdings die in- und ausländischen Museen im alljährlich tagenden »Fälscherkongreß« zu einem der heiligen Fehme gleichenden Schutz- und Trutzbündnis zusammengetan, das zweifellos vorbeugend wirkt und dem auch erprobte Kenner beisitzen — aber das Sprichwort »Rußland ist groß und der Zar ist weit« gilt besonders auch hier. Solange die Antike, cis- und transalpines Mittelalter und Renaissance allein Marktwert hatten, beschränkte sich die orientalische Kunstfälschung im allgemeinen auf Edelmetallwaren. Heute aber versucht sie sich schon mit guten Erfolgen auf den Gebieten der Plastik und der Keramik. So kommt es, daß man »sassanidischen« Silberschüsseln schon seit langem skeptisch gegenübersteht und sorgfältig prüft, ehe man kauft. Ein gar nicht ungeschickt nachgemachtes Objekt der genannten Gattung, das vor mehreren Monaten vom üblichen Eingeborenen und dessen Dolmetsch mehreren Museen angeboten wurde, dürfte denn auch kaum Eingang in eine Sammlung gefunden haben. Völlig unvorbereitet aber stand man jüngst einer offenbar gefälschten glasierten Tonschale vom Typus der byzantinischen Keramik gegenüber. Trotz ihrer wunderbar intakten Erhaltung und des a priori verdächtig neu aussehenden Äußeren wurde sie als selten vorkommende Erscheinung am Kunstmarkt warm und arglos begrüßt und wäre sicher gekauft worden, wenn nicht rechtzeitig jemand die Beobachtung gemacht hätte, daß die farblose Glasur im Gegensatz zu sämtlichen Glasuren auf zweifellos alten echten Scherben derselben keramischen Klasse jener feinen mit freiem Auge kaum sichtbaren Craquelüre entbehre, die warscheinlich erst nach einer gewissen Zeit durch irgend einen chemischen Prozeß entstehen kann. Erscheint also die byzantinische Keramik bedroht, so kann allerdings bei der syrischen und persischen noch kaum von ernstlichen Fälschungsreinfällen die Rede sein. Von groben, leicht erkennbaren Fällen abgesehen, fehlt es an Nachweisen derartiger Angebote. Aus zuverlässiger Quelle erfuhr ich auch, daß in Persien kein ernst zu nehmendes gefälschtes Stück einheimischer alter Keramik zu finden sei. (Daß in Paris eine Fabrik für persische Fließen nach alten Mustern existiert, ist ja kein Geheimnis und braucht kaum erwähnt zu werden.) Nicht selten scheint dagegen falsche Steinplastik und zwar aus Syrien in den Handel zu kommen. Erst jüngst wurde von einer öffentlichen Sammlung in Deutschland ein spätantikes gefälschtes Stück angeblich syrischer Provenienz angekauft. Den späthellenistischen und auch früheren Mischkulturen werden eben die merkwürdigsten Zwittergestaltungen kritiklos zugetraut. Am auffallendsten aber und für Privatsammler sehr gefährlich ist das große Angebot von irisierenden Gläsern antiker Formung aus Syrien. Freilich liegt vorläufig kein Beweis vor, daß diese im ersten Augenblick faszinierend wirkenden Stücke, die in allen möglichen Regenbogenfarben schillern, Fälschungen sind. Aber der Schluß liegt nahe. Oder ist es nicht auffallend, daß die syrische Erde Tausende von solchen dünnwandigen, zarten Glasfläschchen, die häufig auch der routiniertesten Packerpraxis erfahrener Unterhändler nicht standhalten können, intakt und sonder Fehl gutwillig den Grabenden liefert, während etwa intakte glasierte Tonwaren überaus selten sind? Die Möglichkeit, daß diese Bijous aus Glas nach guten Mustern in Murano geblasen und nach Syrien überführt oder aber auch anderswo für einige Zeit der Erde anvertraut oder einem entsprechenden chemischen Prozeß ausgesetzt werden, müßte immerhin erwogen werden. Denn der Irrisationsprozeß läßt sich beschleunigen und vollzieht sich wohl auch ohne künstliche Einwirkung binnen relativ kurzer Zeit. *E. Diez.*

Die **Sammlung des Herrn von Nemes in Budapest**, über die Paul Schubring im Novemberheft 1910 der »Zeitschrift f. bild. Kunst« in einem reich illustrierten Aufsatze berichtet hat, ist gegenwärtig als **Leihgabe** auf ein halbes Jahr in der **Münchener Pinakothek** vom Besitzer ausgestellt. Da nur verhältnismäßig wenige deutsche Kunstfreunde Gelegenheit haben, nach Budapest zu kommen, so ist es mit Dank zu begrüßen, daß nun eine bequeme Gelegenheit geboten ist, diese ausgezeichnete Sammlung alter und neuerer Kunstwerke (wir erinnern nur an die verschiedenen Grecos) in Deutschland zu besichtigen.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 31. 30. Juni 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DAS HOLZHAUSEN-KABINETT IM STÄDELSCHEN INSTITUT

Seit Februar dieses Jahres befindet sich die *Ahnengalerie des Hauses Holzhausen* in leihweisem Besitz des Städelschen Instituts. Der Tod des letzten Majoratsherrn des alten Geschlechtes kündigte auch den Bildern ihre gewohnte Heimstätte, die sogenannte »Öd«, und dadurch sind sie, dank der großherzigen Gesinnung des Rittmeisters a. D. Freiherrn Adolf von Holzhausen, der Öffentlichkeit zugänglich und kennbar geworden. Zwar nicht von allen Bildern gilt dieser Anspruch; denn wie das bei Ahnengalerien der Fall zu sein pflegt, birgt auch die Holzhausensche Stücke, die lediglich für Familienmitglieder einen Affektionswert haben und die, gemäß des Charakters des Städelschen Hauses als dem einer Kunstsammlung, gnädig ins Depôt bestattet wurden, während nur eine Auswahl des Besten und Guten, etwa 30 Stück ausgestellt sind. Es wurde also der primäre Gesichtspunkt des historischen Interesses nach Möglichkeit zugunsten des in seinem Umfang und seiner Spannweite allgemeineren und weiteren des künstlerischen Interesses zurückgedrängt. Und das ist gut gewesen, da einer Gruppe von Bildern ein besonderer künstlerischer und kunsthistorischer Wert eignet, einerlei ob sie im Zusammenhang der historischen Abfolge sich befinden oder nicht. Diese seien vorerst herausgehoben und die mehr familiengeschichtlichen Illustrationen am Schluß kurz erwähnt.

Der sogenannte Meister der Holzhausenporträts.

Gilbrecht von Holzhausen 1514 bis c. 1550. Halbfigur beinahe in Vorderansicht. Der bartlose Kopf mit schwarzem Barett etwas nach rechts. Die linke Hand faßt die rechte Kante der grauen, mit schwarzen, goldgeränderten Streifen versehenen Schaube, unter der das Brusthemd mit goldgestickter Halsborte hervorsieht, auf der zwischen Ranken ein Phönix und die Halbfigur einer Lukretia zu sehen. Die rechte Hand liegt auf einem Mäuerchen und hält einen Brief mit der Aufschrift: »dem ersamen Gilbrecht von Holzhausen meinem besondern freuntlichenn liebenn Vettern«. Im Hintergrund tiefliegend rechts eine Stadt an einem Flußlauf, links zackiges Gebirge. Blauer Himmel mit Wölkchen; über dem Gebirge ein Sonnenuntergang in gelben und rötlichen Tönen, die sich bis an den rechten Bildrand ziehen.

Auf der Rückseite das Holzhausensche Wappen und die Inschrift des Namens und Alters des Dargestellten nebst der Datierung 1535; darüber ein Monogramm, das aus verschlungenem Ɔ. V. C besteht (vgl. Nagler, Monogrammisten V. Nr. 1184).

Auf Holz 58 cm hoch 44 cm breit.

Anna von Holzhausen geb. Ratzeburger 1511 bis c. 1540. Beinahe Kniestück, nach links sitzend; die reichberingten Hände vor dem Leib gefaltet. Sie ist mit grauem Kleid, das mit schwarzen, goldeingefaßten Streifen geziert ist, bekleidet, trägt goldgesticktes Mieder, ebensolchen Halsbund und Haube; reicher Kettenschmuck in Gold um den Hals und die Schultern. Im Hintergrund das tiefliegende Wiesenufer eines Flusses; jenseits desselben eine Stadt und zackiges Gebirge. Am Himmel zarte Wölkchen und links Abendröte.

Auf der Rückseite das Wappen der Ratzeburgers und die Inschrift des Namens und Alters der Dargestellten nebst der Datierung 1535; darüber das gleiche Monogramm Ɔ. V. C. wie bei dem vorhergehenden Bild.

Auf Holz 58 cm hoch 44 cm breit.

Beide Bilder des Brautpaares sind ersichtlich als Gegenstücke gemalt, was außer dem gleichen Format, aus der sich entsprechenden Farbenhaltung und dem Übergreifen des Landschaftsbildes des Gilbrechtsporträts in das des Annabildnisses hervorgeht; die blasse Rötung des Abendhimmels am rechten Bildrand bei Gilbrecht setzt sich am linken Bildrand bei Anna fort. Koloristisch fallen beide Bilder durch eine in der deutschen Kunst seltene Mäßigung der Buntheit auf; die kalte Harmonie von Grau, Gold und Fleischfarbe vor lichtblauem Himmel entspringt einem persönlichen Geschmack und macht die Frage nach dem Autor der Bilder dringlich. Der Stil der Porträts weist in die Donaugegend, speziell in die *Regensburger Schule;* dieses Resultat bleibt bestehen, wenn auch der Name *Melchior Feselen,* den *Macuard* vorgeschlagen, heute fallen gelassen worden ist. (cf. Macuard, das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen 1896, Bruckmann, München; dorten auch Abbildungen der beiden Porträts.) Die heutige Forschung hat sich auf Grund der Buchstaben Ɔ. V. C. für *Conrad von Creuznach* entschieden, den H. Braune in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1909, II, p. 582 in die Literatur eingeführt

hat. Im dritten Heft des diesjährigen Jahrganges obengenannter Zeitschrift gab dann K. Simon p. 127 Urkundliches über die Lebensdaten dieses *Conrad Faber von Creuznach,* wie der Maler eigentlich sich nannte. Es resultiert dabei hauptsächlich, daß der Maler 1538 in das Frankfurter Bürgerrecht aufgenommen wurde, also zu einer Zeit in Frankfurt sich seßhaft macht, die nicht allzuweit von der Datierung der Holzhausenporträts 1535 absteht. Es muß aber darauf hingewiesen sein, daß die Signatur C. V. C. im Widerspruch zu der Tatsache des Familiennamens Faber des Malers steht, und er nie Conrad von Creuznach, sondern stets Conrad Faber genannt wird, ein Umstand, der Zweifel aufkommen läßt, ob die Rätsellösung Braunes, so bestechend sie scheinen mag, als gültig anzunehmen ist. Jedenfalls aber ist es schon möglich, dem Meister C. V. C., den man vorsichtiger als Meister der Holzhausenporträts bezeichnen möchte, verschiedene Bilder gleichen Stiles und teilweise auch gleichen Zeichens zuzuweisen. Es sind dies:

Porträt der Dorothea Stralenbergerin, Straßburg i. E., Gemäldegalerie, auf der Rückseite datiert 1533 mit C. V. C. (Abbildung bei Macuard a. a. O.).

Porträt des Stefan Goebel, Höchst a. N., Freifrau von Günderrode, datiert 1533 mit C. V. C.

Porträt der Margarete von Rein, Dessau, Amalienstift, datiert 1533, signiert C. V. C.

Porträt des Georg Weiß von Limburg, München, alte Pinakothek, Nr. 299, datiert 1533, die Signatur offenbar abgehobelt (vgl. außer Braune a. a. O., Repertorium 19, pag. 480, H. Weizsäckers Besprechung der Macuardschen Schrift), Abbildung bei Macuard.

Porträt der Agnes Scheverin und ihres Gatten des *Jacopo Villani,* Florenz, ehemalige Sammlung Torrigiani, 1551 datiert und signiert C. V. C. mit Doppelkreuz (Buchstabe F?) abgebildet, Repert. 19, pag. 482.

Porträt des Hans von Schönitz, Florenz, Sammlung Macuard, 1533 datiert und signiert E v G. oder: C. V. C. mit horizontal gelegtem F; vgl. Abbildung bei Macuard, pag. 2, Tafel II.

Porträt der Katharina Knoblauch, Dublin, National Gallery of Ireland, 1532 datiert und signiert C. V. C. (vgl. Rep. 31, pag. 443, Gebhardt, Martin Heß und illustrated catalogue of the exhibition of early german art, veranstaltet von dem Burlington fine arts club; ferner Dubliner Katalog Nr. 51, pag. 5).

Porträt des Heinrich Knoblauch, Dublin, National Gallery of Ireland, 1529 datiert und C. V. C. signiert (Literatur wie oben und Dubliner Katalog Nr. 243, pag. 5).

Porträt des Friedrich Rorbach, eh. Coll. Farrer, 1866 in London versteigert, datiert 1532, wahrscheinlich der Gatte der Knoblauchin.

Porträt des Johann von Glauburg und der *Anna Knoblauch,* Berlin, Kunstgewerbemuseum, unzuverlässig datiert 1545 (vgl. Repert. 19, pag. 480).

Diesen genannten schließt sich dann das Doppelbildnis des *Justinian von Holzhausen* (1502—1553) und der *Anna von Fürstenberg* (1510—1513), Frankfurt, Holzhausenkabinett des Städelschen Instituts an. Auf einem Söller, der Ausblick ins Freie gibt, zwei Halbfiguren sitzend. Rechts die Frau und links der Mann, zwischen ihnen auf dem Mäuerchen des Söllers sitzt ein nacktes Kind, das dem Mann einen brennenden Pfeil reicht, während es von der Frau eine Traube hingehalten bekommt. Tiefliegende Landschaft, die eine belagerte Stadt zeigt, im Hintergrund zackiges Gebirge. — Rein stilistisch ist das Doppelbildnis fraglos zugehörig zu den Porträts des Gilbrecht und der Anna von Holzhausen. Im Motiv und der Komposition besonders reizvoll; namentlich die letztere weist auf italienischen Einfluß, speziell den Oberitaliens (Pordenone?). Das Bild ist unsigniert und nur auf Grund einer Familientradition gilt das Jahr 1535 als das der Entstehung, was auch, nach dem Alter der Dargestellten zu schließen, durchaus möglich ist. —

Somit ist eine Gruppe von 15 Porträts bereits diesem Meister C. V. C. zuzuweisen, in deren Anzahl wiederum 12 zum Frankfurter Adel oder Frankfurter bürgerlichen Geschlechtern gehören[1]). Das früheste Datum ist 1529 auf dem Bild des Heinrich Knoblauch in Dublin, von welchem Termin ab der Maler, der dann 1553 als gestorben anzunehmen ist (K. Simon a. a. O.), in unseren Gesichtskreis eintritt.

In das Werk des Meisters C. V. C. werden dann noch die Porträts des *Haman von Holzhausen* 1476 bis 1536 und *das männliche Porträt* der Brüssler Galerie, von dem sich eine Kopie in der Holzhausen-Sammlung befindet, aufgenommen. (Cf. Macuard-Abbildungen pag. 53, 16.) Beide Bilder weisen meiner Ansicht nach, namentlich im landschaftlichen Stil, eine von der zuerst konstituierten Gruppe so verschiedene Art auf, daß ein und dieselbe Autorhand hier anzunehmen unmöglich scheint. Malweise und Bildtypus scheint eher nach dem Niederrhein in den Kreis der niederländisch beeinflußten deutschen Porträtmalerei um 1530 zu verweisen. Bei der Natur dieser Besprechung kann leider die Grenze des Hinweisens und der Aufzählung nicht weiter überschritten werden. —

Der sogenannte Albrecht Dürer.

In der Ahnengalerie findet sich, ohne Bezeichnung des Dargestellten, ein männliches Brustbild nach links gewandt; auf den langen, leichtergrauten blonden Locken sitzt ein schwarzes Barett; der Dargestellte ist in schwarzer, mit bräunlich gelbem Pelz verbrämter Schaube. Die gerade noch sichtbaren Hände sind gefaltet und halten einen Korallenrosenkranz; grüner eintoniger Hintergrund, der, wie die grellroten Retuschen im Gesicht gelegentlich einer Restauration hineingemalt worden zu sein scheint. (Abgebildet: Jahrbuch der Kgl. preußischen Kunstsammlungen 1893, pag. 208 ff.) Von Thode für Dürer erklärt, dann von F. Haack im Repert. 24, pag. 376 ff. dem Baldung Grien zugesprochen, hat die Forschung heute sich auf den Frankfurter Dürerschüler *Martin Heß* als Autor des Bildes hypothetisch geeinigt (vgl. Weiz-

1) (nämlich: 3 Holzhausen, 3 Knoblauchs, 1 Stralenberg, 1 Goebel, 1 Weiß von Limburg, 1 von Rein, 1 Glauburg und 1 Rorbach.)

säcker im Rep. 25, pag. 82 ff., Gebhardt im Rep. 31, pag. 437 ff. und derselbe im ersten Morgenblatt der Frankfurter Zeitung vom 27. IV. 1911). Jedenfalls ist das Porträt in seiner markigen und schlichten Charakteristik eine treffliche Vertretung der deutschen Kunst der Menschendarstellung am Anfang des 16. Jahrhunderts. —

Zwischen dem Haman von Holzhausen und dem sogenannten Dürer findet sich ein überraschend fesselndes Werk placiert: *Weinende Frauen bei Christi Kreuzaufrichtung von Philipp Uffenbach 1566–1636.* Fast unvergeßlich ist der eindrucksvolle Aufbau der Klagegruppe auf der Bildfläche; in der Mitte die zusammenbrechende Maria, in wilder Schmerzensgebärde, von symmetrisch angeordneten, pyramidal aufgebauten Figuren umgeben und dies Ganze streng gerahmt von je einer vertikalen Stehfigur eines klagenden Weibes; das linke aufwärts in Blick und Gebärde, das rechte abwärts in Haltung und den gesenkten Händen. Rechts im landschaftlichen Hintergrund ein Hügel und auf ihm ein vielfiguriger Troß von Berittenen und Soldaten, aus dem zwei Kreuze aufragen. Signiert unten rechts mit Uffenbachs Monogramm und datiert, 1588. (Auf Holz 60 cm hoch, 43 cm breit.) Das zum Verweilen Zwingende des Bildes liegt aber in noch stärkerem Maße in seiner auffallenden Koloristik. Die Zusammenstellung von Gelb und Schwarz, von Braun und Weiß in den Gewändern der klagenden Weiber am Bildrande, das unruhige Mengen von verschiedenen roten, gelben und blauen Tönen in dem Faltenwerk der Mittelgruppe verleiht dem Bild einen völlig individuellen Charakter inmitten der deutschen Produktion am Ende des 16. Jahrhunderts. Nicht weniger eigenartig ist die Landschaft und Kreuzaufrichtung im Hintergrund in ihrer freien malerischen Flottheit. Man glaubt bei der Wiedergabe der die Kreuzaufrichtung umstehenden Volksmasse an einen *frühen Rembrandt* denken zu müssen. Dieser Eindruck ist kein allzu willkürlicher, da die Verbindung von Uffenbachs großem Schüler Adam Elsheimer über Pieter Lastmann zu Rembrandt nicht als konstruiert betrachtet werden darf. Aber nicht nur vorwärts, auch rückwärts weist die Koloristik und die kühn ausfahrende Dringlichkeit der Uffenbachschen Gebärdensprache. Durch seinen Lehrer Hans Grimmer ist Uffenbach mit *Mathias Grünewald* als Enkelschüler verbunden, und gerade das Holzhausensche Bild bedeutet neben seinem hohen Eigenwert ein wertvolles Bindeglied der größten Koloristen und Dramatiker germanischer Malerei: Grünewald und Rembrandt. (Donner von Richter in seiner Biographie des Ph. Uffenbach, Frankfurt 1901, Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, III. Folge, Band VII, pag. 1—129 hat näheres über den Meister und seine Beziehungen zu der Familie Holzhausen gegeben, speziell pag. 24 und 25.) —

Von sonstigen künstlerisch interessanten Werken muß noch ein Werkstattbild von *Lukas Cranach,* »Christus segnet die Kinder«, von dem mehrere Repliken bekannt sind, der Vollständigkeit halber erwähnt werden.

Von stärkerem *historischen* Interesse sind dann die sich noch anschließenden *Porträts der Ahnengalerie.* Aus dem *16. Jahrhundert* sind zwei Porträts, die angeblich das von früher her bekannte Paar Gilbrecht und Anna von Holzhausen in höherem Alter darstellen, und die Bildnisse des Johann von Fichard 1512—1581, des Verfassers der Frankfurter Reformation und seiner Gemahlin Elisabeth von Fichard, † 1574, beide wohl aus der Hand eines westfälischen Meisters, zu nennen. Neben den Porträts von Justinian von Holzhausen, 1502—1553, von Joh. Ph. Völker, 1555—1605 und seiner Gemahlin Margarete geb. von Holzhausen, beide 1558 gemalt, fällt das Bildchen der Margarete von Holzhausen wegen seiner weitläufigen stilistischen Verwandtschaft mit der Clouetschule noch auf. Das *17. Jahrhundert* ist dann durch die Köpfe des Johann Georg von Holzhausen 1543 bis 1721 von *Joh. Heinr. Roos,* des Philipp Wilhelm von Günderrode 1623—1689 von der Hand des *Joh. Mathäus Merian,* dem Enkel des großen Merian, der Maria Margarete von Holzhausen von *J. F. Trescher* 1664 gemalt und des Johann Maximilian zum Jungen repräsentiert. Besonders reizvolle Proben der Porträtkunst des *18. Jahrhunderts* sind dann die drei kleinen Stücke von *Urlaub:* Joh. Just. von Holzhausen 1771—1846, Henriette von Holzhausen 1773 bis 1834 und Friedrich Adolf Karl von Holzhausen 1776—1811; ein prächtiges Stück bürgerlichen Rokokos finden wir dann noch in dem Joh. Maximilian von Holzhausen 1708—1768 von der Hand von *J. G. Zisenis.* Ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammt die lokalhistorisch äußerst interessante Ansicht der »Öd«, des Herrensitzes der Holzhausens, ehemals außerhalb der Stadt gelegen, deren Erwähnung die Schlußvignette abgeben mag. *Benkard.*

LONDONER BRIEF

In Anwesenheit des deutschen Kaisers fand in London in feierlicher Weise die Enthüllung des großen, aus Spenden des gesamten Volkes errichteten Monumentes für die Königin Victoria statt.

Dieses Denkmal soll — in eine kurze Formel gebracht — den Weg, den Großbritannien unter der langen Regierung der Königin Victoria von der ersten Seemacht zur ersten Weltmacht zurückgelegt, durch die Skulptur symbolisieren und verewigen. Der in den Adelsstand erhobene Akademiker Sir Thomas Brock, der Schöpfer des Werks, hatte die Freundlichkeit, mir mit folgenden Worten die Motive für seinen Entwurf zu erklären: »Als ich den Auftrag erhielt, war ich mir sofort bewußt, daß ich die maritime Größe Englands, die das Fundament des Thrones und des Reiches bildet, betonen müßte«. Korrespondierend mit diesen Motiven erhebt sich das eigentliche Denkmal auf einer großen erhöhten Plattform als Unterlage, die Wasserbassins und Fontänen enthält. Die Einfassung ist auf den Außenwänden mit Tritonen, Nereiden usw. geschmückt und kann im ganzen als gelungen bezeichnet werden.

In Harmonie mit den Linien der Bassins steht der das eigentliche Denkmal tragende Sockel. Der archi-

tektonische Aufbau muß jedenfalls als der beste Teil des Monuments angesehen werden, dagegen reichen die drei auf dem Sockel sich erhebenden und durch Attribute gekennzeichneten Figuren der »Wahrheit« mit dem Spiegel, der »Gerechtigkeit« (Schwert) und der von Kindern umgebenen »Mutter«, kaum über das Konventionelle hinaus. Den vierten, den Hauptplatz auf dem Postament nimmt die Statue der Königin Victoria ein. Auf dem Throne sitzend, die Krone auf dem Haupte, in der rechten Hand das Zepter, in der linken den Reichsapfel, ist sie in realistischer Porträtähnlichkeit dargestellt. Würde und all ihre anderen guten Eigenschaften sind zweifellos zum Ausdruck gebracht, allein ein originales Kunstwerk ersten Ranges, das als charakteristischer Typus auf die Nachwelt übergangen wäre, haben wir nicht vor uns. Daß es gerade im vorliegenden Fall äußerst schwierig erscheint, ein solches Bildwerk zu schaffen, bedarf nicht erst der näheren Erörterung, ebenso wie es der sehnlichste Wunsch der Nation war, ein Monument entstehen zu sehen, das nach jeder Richtung hin und also auch in der Entwickelung der englischen Bildhauerkunst ein Markstein hätte sein können! Die technische Behandlung des Marmors, der in riesigen Blöcken aus Carrara beschafft wurde, verdient volle Anerkennung. So z. B. ist die Lehne des im Renaissancestil gehaltenen Thrones meisterhaft durchgearbeitet.

Überragt wird das gesamte Monument von einer vergoldeten, geflügelten Viktoria, die aber (besonders bei einer Siegesgöttin zu beklagen) nicht fest und sicher genug zu stehen scheint, und deren Kopf für die große Entfernung zu klein bemessen wurde. Sowohl die Königin wie die Siegesgöttin blicken nach dem Herzen der Stadt, vor sich den »Green Park«, die Straße »The Mall«, und im Rücken die dunkle, architektonisch wenig schöne Fassade des »Buckingham Palastes«. Alles in allem gehört das Monument immerhin zu den besseren seiner Art in London.

Durch den Kaiser erfolgte auch die Eröffnung der *Ausstellung von Philipp A. Laszlos Porträts* in der Galerie *Thomas Agnew & Sons* in Bond Street. Den Hauptanziehungspunkt der Ausstellung bildete das Porträt des Kaisers. Da Laszlo grundsätzlich kein Schmeichler ist, und es verschmäht, derartige Bildnisse als sogenannte Staatsporträts aufzufassen und mit einer Atmosphäre von Hofluft oder Mode zu umgeben, so gestaltet sich seine Aufgabe wahrlich zu keiner leichten. Auch hier, wie fast in allen seinen Bildern, glänzt der Künstler in der Fähigkeit, starke Realistik mit einer gewissen Poesie des Vortrages zu verfeinern. Des Kaisers Blick ist ernst aber nicht streng, ja der Meister hat es verstanden, einen so sympathischen Ausdruck in seine Gesichtszüge hineinzulegen, daß letztere das angenehm Fesselnde und dominierende Element des Werkes bleiben. Der Kaiser ist in Garde-du-Corps-Uniform in ganzer Figur dargestellt, sein Pferd am Zügel haltend, das den Kopf zu einem Windhund herabneigt. Ebenso wie die Hauptfigur zeigt auch der Entwurf der Gruppierung eine sichere und glückliche Hand. Außer diesem Bildnis sind noch zwei Porträtskizzen des Kaisers vorhanden, die namentlich Laszlos Vorzüge erkennen lassen, wenn es sich nur um die Wiedergabe des Gesichts handelt. Kraft steckt in allen seinen Porträts. Andere sehr erwähnenswerte Bildnisse von Laszlos Hand in der Ausstellung sind noch folgende: Graf Khuen Hedervary, ungarischer Ministerpräsident, die Gräfin Greffuhle, der Vizeadmiral Prinz Louis von Battenberg, Lady Northcliffe, der Graf Selborne, die Gräfin Hochberg, die Gräfin Wemyss, Albemarle und Ancaster. Ein außerordentlich charakteristisches Porträt ist ferner das der Gemahlin des Ministerpräsidenten Asquith, und durch vornehme Einfachheit zeichnet sich Lord Roberts aus. Endlich soll das Porträt der Kinder des Meisters und dessen für die Uffizien in Florenz bestimmtes Selbstporträt nicht vergessen werden. Die zum Besten des Künstlerfonds ins Leben gerufene Ausstellung, hat sich als eine große Anziehungskraft für die Londoner Season erwiesen.

Für eine Festvorstellung von Lytton-Bulwers »Money« im Drury Lane Theater hatte Direktor Collins einen neuen Zwischenakt-Vorhang von dem Akademiemitglied Seymour Lucas herstellen lassen. Die allegorische Darstellung zeigt den Kaiser und den König Georg zu Pferde mit der »Germania« und der »Britannia«, über ihren Häuptern die Figur des Friedens schwebend. Im Hintergrunde erblickt man ein idealisiertes Bild Londons, im Vordergrund junge weibliche Gestalten, die vor dem Kaiser Blumen streuen.

O. v. SCHLEINITZ.

NEKROLOGE

Der Architekt Geheimrat Professor **Christoph Hehl,** der an der Berliner Technischen Hochschule in Charlottenburg als Nachfolger Schäfers seine Lehrtätigkeit ausübte, ist gestorben. Sein Hauptfach war die mittelalterliche Baukunst.

PERSONALIEN

× Der Bildhauer Prof. **Johannes Götz** wird für einige Jahre Berlin verlassen und nach Italien übersiedeln. Zunächst wird er auf Einladung des preußischen Kultusministeriums in der Villa Falconieri zu Frascati Wohnung nehmen.

Durch die Presse geht die Meldung, daß als Nachfolger Berthold Riehls Prof. **Heinrich Wölfflin** in Aussicht genommen sei. Von Berlin aus erfolgten schon vor einiger Zeit Dementis. Inzwischen gehen aber durch die Zeitungen neue Meldungen, die die Nachricht, daß der ausgezeichnete Gelehrte nach München übersiedeln wird, zu bestätigen scheinen.

WETTBEWERBE

Die neue Konkurrenz um das Bismarck-Nationaldenkmal am Rhein. In Wiesbaden ist der Beschluß gefaßt worden, den vom Preisgericht ausgezeichneten Künstlern Gelegenheit zu einer weiteren Durcharbeitung ihrer Entwürfe für das Bismarckdenkmal bei Bingerbrück zu geben. Es findet also eine engere Konkurrenz unter den Preisträgern statt. Nach dem Rate des Ausschusses soll die *Person* Bismarcks mehr zur Erscheinung gebracht werden.

× Im Wettbewerb um den Preis der **Dr. Paul Schultze-Stiftung,** für den die **Berliner Akademie der Künste** diesmal als Aufgabe ein Relief für einen Brunnen bestimmt hatte, wurde der Bildhauer *Burkhardt Ebe,* ein Sohn des

Architekten Gustav Ebe, durch Zuerteilung des Preises ausgezeichnet.

In dem **Wettbewerb** von Entwürfen für das **Empfangsgebäude des neuen Hauptbahnhofs in Stuttgart** hat das Preisgericht den ersten Preis von 10000 Mark Prof. Bonatz und Architekt Schober-Stuttgart zuerkannt, je einen zweiten Preis von 6000 Mk. dem Architekten Röckle (Mitarbeiter: Paul Roos-Frankfurt a. M.) und Prof. Pützer-Darmstadt, je einen dritten Preis von 4000 Mk. den Architekten Lempp und Rietmüller (Mitarbeiter: E. Kimmerle-Stuttgart) sowie derjenigen des Reg.-Baumeisters Alfred Fischer-Düsseldorf. Mehrere andere Entwürfe wurden zum Ankauf empfohlen.

DENKMALPFLEGE

Einen bemerkenswerten Vortrag über **die Aufgaben der Denkmalpflege im modernen Städtebau** hielt jüngst auf Einladung des Grafen Lanckoronski der bekannte Städtebaumeister C. Rehorst aus Köln im Wiener Rathause. Rehorst wies auf die Wandlungen hin, welche die allgemeine Anschauung auf diesen Gebieten in den letzten Jahren gemacht hat, nachdem endlich eine Periode vergangen war, die so viel Nüchternes hervorgebracht hatte wie keine vor ihr. Leider fiel dieser Tiefstand der Baukunst mit dem Aufschwung der deutschen Städte zusammen. Genau so, wie vor einigen Wochen in einem Vortrag der Wiener Architekt Loos es getan hat, verurteilt Bürgermeister Rehorst es natürlich, daß man lange genug die Baukunst als eine Flächen- und nicht als Raumkunst betrachtet hat. Jetzt endlich fängt man wieder an, Straßen zu bauen, nachdem man lange genug das Ideal in öden Zeilen erblickte. Damit hängt die große Aufmerksamkeit zusammen, die Schöpfungen der alten Baukunst gewidmet wird. Die Aufgaben der Städtebaukunst teilt der Vortragende in zwei Gruppen: *Verhütung* und *Neubildung*. Es ist nicht nur die alte Stadt zu erhalten, auch das ganze Stadtbild muß erhalten bleiben, damit nicht der Kontrast zwischen der alten und der neuen Stadt so beschämend wirke, wie es vielfach der Fall ist. Dies ist natürlich nur dann möglich, wenn man auch die entsprechende Macht über den Bauplan hat. Der Vortragende entwickelte sodann das von ihm selbst in Köln eingeführte System, auf Grund dessen er gewisse Erleichterungen beim Bau nur für jene Bauten gewährt, die er als künstlerisch wertvoll erkennt. Bürgermeister Rehorst sprach von dieser Einführung mit sichtlichem Stolz, es mag auch sein, daß er die Persönlichkeit ist, in diesen Dingen endgültige Urteile zu fällen, nachahmenswert ist das System ganz offenkundig nicht. Niemals darf Wohl und Wehe der künstlerischen Entwicklung eines Stadtbildes und damit auch der Künstlerschaft der Stadt in die Hand eines *Einzelnen* gelegt sein. Zu dieser Erkenntnis genügt ja, sich das Kölner System auf Wiener Verhältnisse übertragen zu denken ... Rehorst nennt vier Hauptfeinde der alten Stadtbilder: Die Verschönerung, die Sanierung, die Verkehrsbesserung und die Spekulation. Die Verschönerungssucht allerdings ist heute bereits ungefährlich geworden. Auch der Freilegungswahn ist heute glücklich überwunden. Unter allgemeinem Beifall sprach der Vortragende auch den allgemein als richtig erkannten Leitsatz aus, das niemals eine Imitation neben das Original gestellt werden dürfe, sondern neben alte Originale immer nur moderne Bauformen. Als Beleg dafür führte Rehorst den Wiener Minoritenplatz an, den er, was wohl jeder Wiener zugeben wird, als zu weit geraten bezeichnet. Der Vortragende wnrde von stürmischem Beifall unterbrochen, als er auf den reizenden kleinen Anbau der Minoritenkirche aus dem 18. Jahrhundert verwies und auf die Häßlichkeit des vor wenigen Jahren entstandenen Anbaues und sagte, er habe sich beim Anblick dieses Zubaues für unsere Zeit geschämt. Auch im Interesse der Sanierung, fuhr der Vortragende fort, dürfe nicht planlos niedergerissen werden. Der gefährlichste Feind alter Stadtbilder sei aber der große Götze »Verkehr« und die Spekulation. In der Wertung der Verkehrsförderung werde fast immer daneben gegriffen. Sie bestehe — und damit hat der Vortragende seinen Wiener Zuhörern sicherlich wieder aus dem Herzen gesprochen — nicht so sehr in der Verbreiterung der Straßen, als vielmehr in einer richtigen Ordnung des Verkehrs. Als Beispiel wurde insbesondere die Oxford Street in London angeführt, die trotz einer Breite von nur 8,35 m dank der sorgfältigen Verkehrsregelung imstande sei, einen solchen Riesenverkehr passieren zu lassen. Nötigenfalls sei zu einer Dezentralisation des Verkehrs zu greifen. Der Vortragende brachte für alles, was er sagte, eine Reihe von Beispielen aus verschiedenen deutschen Städten und sprach sich ganz besonders gegen die Schaffung der ja auch in Wien so oft angeregten großen Avenuen aus. Der interessante Vortrag schloß mit der Projektion vieler Bilder aus deutschen Städten, die teils zeigten, wie Neues mit Altem geschickt vereint worden ist, teils auch, wie Schönes sinnlos zerstört und durch Häßliches ersetzt worden ist.

DENKMÄLER

× **Prof. Gottlieb Elster** hat jetzt das Tonmodell für das **Denkmal der Königin Luise** im Berliner Vorort **Weißensee** vollendet. Das Monument stellt die Königin in sitzender Haltung dar und soll einen ganz niedrigen Sockel erhalten. Das Werk wird in der der Großherzoglichen Hochschule angegliederten Erzgießerei zu Weimar gegossen, wo Elster seit kurzem als Nachfolger Adolf Brütts lehrt.

× Im **Berliner Zoologischen Garten** wurde eine Bronzebüste des Geh. Baurats *Wilhelm Böckmann* enthüllt, der sich um die architektonische Ausgestaltung des Gartens in früherer Zeit große Verdienste erworben hat. Die Büste ist ein Werk von *Fritz Klimsch.*

FUNDE

× Beim Bau der Berliner Untergrundbahn nach dem Alexanderplatz hat man ein **wohlerhaltenes Stück der alten Berliner Festungsmauer des Großen Kurfürsten** unter dem Straßenniveau gefunden. Obwohl man, vor allem aus dem Plan von Joh. Bernh. Schultz von 1688, den Lauf dieser Mauer genau kannte und auch ältere Lokalforscher, wie F. Holtze, noch einzelne Reste von ihr gesehen haben, hat man doch nie zuvor eine Partie dieses Befestigungswerkes aus dem 17. Jahrhundert ausgegraben, die ihre Anlage und Struktur so genau erkennen ließ. Man überblickt nun, wie das Mauerwerk, auf eingerammte Pfähle gestützt, aus Kalksteinen und Mörtel bestand und, außerordentlich fest gefügt, vier Meter dick war, wie sie dann aber nach außen hin mit prachtvollen Sandsteinquadern verkleidet war, deren Fläche nach oben hin eine feine Neigung nach innen aufweist — genau so, wie es der Schultzsche Plan festgehalten hat. Die Quadern tragen vielfach das noch nicht erklärte Monogramm HS. Mit Eifer ist man bemüht, bei den Untergrundbahnarbeiten wenig weiter westlich, in der Neuen Friedrichstraße, danach zu forschen, ob man nicht wenigstens auch Fundamente der noch älteren, mittelalterlichen Mauer findet, die vom Anfang des 14. Jahrhunderts bis nach dem dreißigjährigen Kriege Berlin umzog.

AUSSTELLUNGEN

Der **Leipziger Kunstverein** hat zu Ehren des fünfzigsten Geburtstages **Carl Seffners** eine **Kollektivausstellung** von den Werken dieses Meisters veranstaltet. Seffner ist, außerhalb Leipzigs nicht sehr bekannt, doch wurde im vorvergangenen Jahre sein Name sehr häufig genannt in Verbindung mit dem Leipziger Universitätsjubiläum, für das er ein lebensgroßes Marmorstandbild des Königs von Sachsen für das Vestibül des Universitätsgebäudes geschaffen hat, — ein sehr tüchtiges Werk plastischer Kunst, das glücklich alles das vermeidet, was die offizielle Bildhauerei, vor allem in Berlin, bei einer solchen Gelegenheit für unumgänglich notwendig hält und das doch dabei unpersönlich genug ist, um auch dem breiten Publikum zu gefallen. Außerdem besitzt Leipzig noch mehrere an öffentlichen Plätzen aufgestellte Werke Seffners, wie das hübsche Denkmal des jungen Goethe am Naschmarkt und das Denkmal Joh. Sebastian Bachs an der Thomaskirche, das durch seinen gut gewählten Standort sympathisch wirkt, im einzelnen aber absolut kalt läßt.

Die Ausstellung im Kunstverein zeigt Seffner beinahe ausschließlich als Porträtplastiker, die mitausgestellten Entwürfe zu Denkmälern, die sich von dem Reiter-Fürstendenkmal wenigstens im Prinzip nur wenig entfernen — das Reiterstandbild König Alberts in Plauen stammt von ihm —, haben nicht viel weiter zu sagen und die zwei großen Mädchenakte geben von seiner Kunst keinen besseren Begriff als die Bildnisse, im Gegenteil wird es gerade an ihnen deutlich, wo ihre Grenzen liegen. Es ist offenbar, daß Seffner im Porträt die bleibendsten Werke geschaffen hat; alle diese Charakterköpfe von Männern der Wissenschaft und der Praxis werden seinen Namen noch länger fortleben lassen, als es seine anderen Arbeiten imstande wären. Einige der ausgestellten Büsten sind schon in den achtziger und neunziger Jahren entstanden, wie das Bildnis Springers 1889, andere in den allerletzten Jahren, allein im Grunde sind sie nicht sehr verschieden, man erkennt zwar unschwer die spätere Arbeit an der flotteren Art der Modellierung und der anderen Behandlung des Sockels — allein in der Auffassung gibt es wenig Unterschiede, schon die frühen Stücke haben die exakte Art der Modellierung und die naturalistische Durchführung, für die nur eine Norm zu existieren scheint: das Bildnis absolut naturgetreu und ähnlich zu machen. Den Ehrgeiz, auch im Porträt persönliche künstlerische Erlebnisse zum Ausdruck zu bringen, scheint Seffner nicht zu kennen, daher sind alle seine Plastiken etwas schematisch, was manches an die nuancereiche Kunst moderner Zeit gewöhntes Auge als altmodisch empfinden wird. Aber nur wenige dieser Porträtplastiken haben den photographischen langweiligen Charakter, der die Arbeiten der Spezialisten auf dem Gebiet so fatal macht, sie sind nicht nur geschickter gemacht, sondern sie haben auch etwas absolut Treffendes, Großzügiges, was sie durchaus in die Sphäre künstlerischen Geistes rückt. Es gibt vor allem in Leipzig nicht allzuviel Porträtplastiker, von denen man das behaupten könnte. *Sch.*

Das **Kupferstichkabinett in Bremen** stellt die in den letzten Monaten von ihm erworbenen Handzeichnungen aus, Arbeiten von Slevogt, Max Liebermann, Oeltjens, Karl Walser, Mayrshofer, Theo von Brockhusen, Ulrich Hübner. Auch Th. Th. Heine und O. Gulbransson sind vertreten, letzterer mit einer köstlichen Duncan-Karikatur. Von Fr. Overbeck wurden drei Kreidezeichnungen angekauft.

Der **Kunstverein Winterthur** zeigt im Stadthaussaale eine **Ausstellung** von Kunstwerken aus Winterthurer Privatbesitz (vom 11. Juni bis 2. Juli). Unter den Gemälden ragt Anton Graff mit zehn Porträts hervor. F. Hodler ist außerordentlich reich vertreten durch 19 Stücke, die sich von der Frühzeit (Spanische Landschaft 1878) bis zur Gegenwart erstrecken.

Einer Einladung der Münchner Sezession folgend, wird die **Wiener Sezession** von Mitte Dezember 1911 bis Anfang Februar 1912 eine **Gesamtausstellung** ihrer ordentlichen Mitglieder in München veranstalten.

Auf der **Internationalen Kunstausstellung in Barcelona** wurden folgende deutsche Künstler mit der 1. Medaille ausgezeichnet: Hans Looschen, Paul Rieth, Professor Karl v. Marr, Professor Adolf Münzer, Professor Adolf Hengeler und Wilhelm Fritzel.

SAMMLUNGEN

× In der **Berliner Nationalgalerie** hat jetzt *Feuerbachs »Gastmahl des Plato«* seinen Platz im Treppenhause geräumt. Das große Werk, das längst eine würdigere Stelle verdient hatte und nun endlich bei der Neuordnung Justis seiner Bedeutung entsprechend zur Geltung kommen soll, ist jetzt provisorisch in den zweiten Corneliussaal überführt worden, wo es als point de vue des Mitteldurchgangs wundervoll wirkt. Die Abnahme des Bildes, das etwa dreißig Quadratmeter umfaßt, bot um so größere Schwierigkeiten, als man das Treppenhaus für die Besucher nicht sperren wollte. Man baute darum ein mächtiges Holzgerüst auf, durch dessen unteren Teil ein Treppenaufgang frei blieb.

× Das **Märkische Museum** erwarb kürzlich u. a. den ältesten märkischen Kupferstich, ein Hohenzollernporträt aus dem Jahre 1570. — Die Direktion beschloß, im kommenden Herbst populärwissenschaftliche Vorträge durch die Beamten des Museums halten zu lassen.

Frankfurt a. M. Durch die hochherzige Schenkung eines hiesigen Kunstfreundes ist die **Städtische Galerie** [Abteilung moderne Malerei] um ein bedeutendes Werk bereichert worden: das **Bildnis des Dr. Gachet** von **Vincent van Gogh**. Es stellt den bekannten Arzt und Malerfreund — auch Daumier, Daubigny und Cézanne fanden in seinem gastfreien Hause in Auvers-sur-Oise ein Asyl —, bei dem Gogh die letzten Lebensmonate verbrachte, als sitzende Halbfigur in Vorderansicht diagonal nach links sich auf den rechten Ellbogen stützend dar. Die linke Hand liegt breit auf dem roten Tischtuch, das den Vordergrund füllt und mit einem Wasserglas mit Digitalis und drei gelben französischen Romanbänden belebt ist. Der Doktor selbst sitzt in sattblauem, hochgeknöpftem Rock vor lichtblauerem Linienspiel (landschaftlicher Hintergrund?). Aus dieser fetten Farbenfülle heben sich der graufahle Kopf, von einer weinlichgrauen Radfahrermütze bedeckt, mit dem rötlichen, seitlich abgebürsteten Haar und die Hände besonders eindringlich heraus. Da in den Frankfurter Kunstsammlungen van Gogh bisher lediglich durch ein Frühwerk, »La Chaumière«, im Städelschen Institut vertreten war, ist die Schenkung des Gachetporträts an die Städtische Galerie besonders zu begrüßen, weil es infolge seiner Entstehungszeit [Mai bis Juli 1890] von der reifen Farbengebung und Stilrichtung des Künstlers eine vollendete Vorstellung zu geben geeignet erscheint. Abseits aber von jeder mehr vom Standpunkt der Galerieverwaltung ausgehenden Wertung weist das Bildnis Qualitäten einer tiefen Charakterschilderung und hochpersönlichen Malweise auf, die ihm einen konstanten Wert für alle Zeiten schon heute verbürgen. Die Frankfurter Städtische Galerie dürfte mit dieser Schenkung die erste deutsche Galerie sein, in der ein solch kühnes Meisterwerk moderner Malerei zu finden ist. *B.*

Wiesbadener Museumsfragen. Aus Wiesbaden wird der »Frankf. Ztg.« geschrieben: Die Stelle des Direktors des Nassauischen Landesmuseums, die durch den Weggang des (als Nachfolger Prof. Dragendorffs, nach Frankfurt berufenen Professors Dr. Ritterling freigeworden ist, wird in nächster Zeit neu besetzt werden. Die Besetzung dieser Stelle hat eine prinzipielle Bedeutung. Bekanntlich wird auf dem Terrain des alten Bahnhofs ein neues Museum gebaut werden, das bis 1915 fertig sein soll. Die Bedeutung des Landesmuseums lag bisher vorwiegend auf archäologischem Gebiete. Hier ist Vieles und Gutes im Laufe der Jahre geschaffen worden, wenn man auch sagen muß, daß die mittelalterliche Plastik, die nassauische Heimatkunst (z. B. Keramik) und die neuere Kunst nicht genügend gepflegt wurden. Nun ist kein Zweifel, daß in einer Stadt wie Wiesbaden ein in der Hauptsache archäologischen Fachinteressen dienendes Museum kaum die gebührende Beachtung der Fremden und Einheimischen findet. Überdies besteht im nahen Mainz die erste und beste archäologische Sammlung, die durch ihre Neuordnung von ausschlaggebender Bedeutung wird. Wohl aber weist die moderne Entwicklung der deutschen Museen deutlich darauf hin, daß die neuzeitliche Kunst — und das ist sehr zu begrüßen — mehr und mehr in den Vordergrund tritt. Wiesbaden hat durch Ausstellungen und Veranstaltungen verschiedenster Art bewiesen, daß es den Wunsch hat, auch in der modernen Kunstbewegung eine Rolle zu spielen, und nach dieser Seite liegen doch wohl auch die Zukunftsaufgaben des nassauischen Landesmuseums. Die Beleuchtung dieser Tatsachen ergibt ohne weiteres, daß die Neubesetzung des Direktorpostens mit einem Archäologen (wie er bisher die Leitung innehatte, überdies durch einen ebenfalls archäologischen Assistenten unterstützt) für die forschrittliche Entwicklung des Museums eine große Gefahr bedeutet. Man hat die Schattenseiten einer rein archäologischen Verwaltung an anderen Orten nur zu bald fühlen müssen. Die Museums- und Ausgrabungstätigkeit nimmt die Kräfte des archäologischen Leiters so sehr in Anspruch, daß er leicht dazu geführt wird, die mittelalterliche und neuere Kunst unbeachtet zu lassen; damit aber wird dem Museum ein eigentlicher Lebensnerv abgeschnitten. Es wäre deshalb zu wünschen, daß auf den für das rheinische Kunstleben wichtigen Posten des Wiesbadener Museumsleiters ein kunstwissenschaftlich geschulter Fachmann berufen würde.

Das **Großherzogl. Museum in Weimar** kaufte aus dem Besitze der Modernen Galerie Thannhauser in München zwei Arbeiten des Münchner Künstlers *Max Mayrshofer.*

Die Besitzerin einiger **Hauptwerke Arnold Böcklins'** Frau Klara Simrock in Berlin, hat in dankenswerter Weise drei der Bilder als Leihgabe der **Berliner Nationalgalerie** überlassen. Es sind die »Toteninsel« in der Fassung von 1880, die »Herbstgedanken« (1886) und die »Fischpredigt« (von 1892).

Dieser Tage wurde in Amsterdam das Haus, in dem Rembrandt vom Jahre 1639 bis zum Jahre 1658 gewohnt hat, als **Rembrandt-Museum** eröffnet. In diesem Hause hat Rembrandt mit seiner Frau Saskia die glücklichsten und fruchtbarsten Jahre seines Lebens vollbracht. Das jetzt zum Museum hergerichtete Haus wurde infolge des Bankrottes des Künstlers zwangsweise öffentlich für 11000 Gulden verkauft. Jozef Israels gründete ein Komitee, das das Gebäude, das bis jetzt als Miethaus diente, ankaufte und es durch den Architekten Bazel restaurieren ließ.

Auf der **Internationalen Kunstausstellung Santiago** sind außer den bereits früher bekannt gegebenen Werken noch nachstehende Kunstwerke deutscher Künstler von der Regierung in Chile für die staatlichen Museen in Santiago erworben worden: Adolf Hengeler-München, »An der Mauer«; Wenzel Wirkner-München, »Edelhof«; Otto Strützel München, »Vorfrühling«; Max Uth-Berlin, »Bei der Großmutter«; A. Pietschmann-Niederpoyritz, »Joseph und Maria« und Richard Aigner-München, »Eros« (Skulptur).

VEREINE

Der **Verband Deutscher Kunstvereine** hielt am 20. und 21. Juni in Hannover seine II. ordentliche Mitgliederversammlung ab. Das Resultat der nunmehr abgeschlossenen Statistik zeigt, daß die dem Verband angeschlossenen Kunstvereine im Jahre für rund 800000 M. umsetzen oder selbst ankaufen, die dem Verband nicht angeschlossenen Vereine 400000 M., woraus sich ergibt, daß der jährliche Gesamtaufwand aller deutschen Knnstvereine für Umsatz und Ankauf 1200000 M. beträgt. Für die Vereinsgabe werden 125000 + 96000 = rund 220000 M., für Bestreitung der Frachten des Ausstellungsbetriebs 270000 + 110000 = 380000 M. ausgegeben. Dr. *Richard Reiche-Barmen* erstattete ein eingehendes und hochinteressantes Referat über die Aufgaben und Ziele der einzelnen Kunstvereine und Erweiterung und Unterstützung der Vereinstätigkeit durch den Verband. Auf seine Anregung wurde beschlossen, bei Gelegenheit der nächstjährigen Generalversammlung zur Klärung der schwierigen Prämienfrage eine Ausstellung der Vereinsprämien aller deutschen Kunstvereine aus den letzten zehn Jahren und in Verbindung hiermit eine Ausstellung der Drucksachen der Kunstvereine zu veranstalten, die zur künstlerischen Ausgestaltung von Katalogen, Plakaten, Briefbogen und Geschäftspapieren aller Art anregen soll. — Auf Anregung des Kunstvereins München soll die Reichsregierung ersucht werden, die Ausübung des Kunsthändler-Gewerbes nur entsprechend vorgebildeten und einwandfreien Personen zu gestatten, also konzessionspflichtig zu machen. — *Exzellenz Graf v. Moy* wurde zum ersten, *Direktor Pixis*-München zum zweiten Vorsitzenden, die Herren *Dr. Richard Reiche-Barmen*, Oberamtmann *Eckhart-Mannheim* und Verleger *Schlöbke-Hannover* als Ausschußmitglieder wiedergewählt, Museumsdirektor *Dr. Gronau-Kassel* neu in den Ausschuß berufen.

LITERATUR

Verstreut und gesammelt. Aufsätze über Leben, Kunst und Dichtung. Von *Ferdinand Laban.* 376 Seiten mit 21 Tafeln. Berlin 1911. G.-Grotesche Verlagsbuchhandlung.

»Ich wollte, ich könnte wieder einmal etwas in Ihre Zeitschrift für bildende Kunst schreiben: nun, vielleicht, wenn ich das Register des Jahrbuches verschnauft habe. Ich habe übrigens bei mir geschworen, nie mehr in meinem Leben derartige Fleißarbeiten zu übernehmen. Fast mein ganzes Leben ist mit solchen Arbeiten hingegangen. Damals fiel mir alles leicht und ich konnte die Arbeit fressen. Aber jetzt zehrt sie schon an meinem Leben. Und ich möchte nicht sinnlos mein Dasein kürzer machen, als es mir von der Vorsehung vorgemessen zu sein scheint.« Diese Worte schrieb mir Ferdinand Laban im Oktober des letzten Jahres. Vielleicht ahnte er damals schon unbewußt, wie kurz das ihm zugemessene Dasein noch war.

Laban war noch von der aussterbenden Art der Menschen, die Briefe schreiben können. Einen bewahre ich von ihm, der an die zwanzig volle Seiten lang ist. Laban liebte es überhaupt, sein Herz auszuschütten, und dieses Herz war mit mancherlei Bitternis getränkt.

Heute wollen wir seine Freunde und die, welche durch Friedländers wunderschönen Nachruf in unserer

»Kunstchronik« erfahren haben, was Laban war und was er hätte werden können, darauf hinweisen, daß seine gesammelten Aufsätze soeben bei Grote in würdiger Form erschienen sind. Möge dieses Buch für ihn leben bleiben!

Gustav Kirstein.

VERMISCHTES

× Die Einführung der **Feuerbestattung in Preußen** stellt den Gemeinden allenthalben neue architektonische Aufgaben, da es nun gilt, Krematorien und Urnenhallen zu errichten. In Groß-Berlin hat man den Bau solcher Anlagen bereits in die Wege geleitet. Zunächst haben Berlin selbst und Charlottenburg in dieser Richtung Beschlüsse gefaßt.

Der **Mitteldeutsche Kunstgewerbeverein** sucht beim Frankfurter Stadtparlament um einen Zuschuß von 40000 Mark zum Ankauf von vier silbervergoldeten Prunktellern nach, die im ganzen 80000 Mark kosten. Die Teller, aus adeligem Privatbesitz stammend, stellen die Phaeton-Sage dar und werden dem Nürnberger Goldschmied Christoph Jamnitzer (1563—1618) zugeschrieben.

Die Firma **Günther Wagner in Hannover** beabsichtigt, um die durch einen kürzlich erledigten Wettbewerb erlangte Kollektion von Gemälden auf einen angemessenen Umfang zu bringen und auch das Interesse der Künstlerschaft für Pelikan-Farben wach zu halten, gelegentlich ihres demnächstigen 75jährigen Bestehens weitere 75000 M. für die Erwerbung von Bildern auszusetzen, welche mit Pelikan-Farben gemalt wurden. Es soll für diesen Betrag auf Frühjahrsausstellungen verschiedener Kunststädte durch besondere Kommissionen eine entsprechende Anzahl Bilder ausgewählt und dann angekauft werden.

Max Slevogt hat wieder eine Reihe Porträts vollendet, darunter ein Bild des Söhnchens von d'Andrade (dessen eigenes Bildnis als Don Juan von Slevogt, wie bekannt zu den berühmtesten Werken der Meister zählt), auch ein Porträt Heinrichs von Kleist hat Slevogt rekonstruiert.

× **Der Kaiser** hat auf der Großen Berliner Kunstausstellung den »Fechter« des Berliner Bildhauers *Fritz Heinemann* angekauft, um ihn im Park von Sanssouci aufstellen zu lassen.

Zu **Preetz** im Holsteinischen sind einige **mittelalterliche Skulpturen** wieder beachtet und in die Klosterkirche gebracht worden. Zwei davon haben eine größere Bedeutsamkeit, obwohl sie aufs Jämmerlichste verstümmelt sind. Ein *Christus auf dem Esel reitend,* das einzige den Gegenstand darstellende Werk im Lande und im weiteren Umkreise. Schwach lebensgroß. Das ängstlich und kleinlich gefältelte Gewand gibt Zeugnis, daß es als ein weniger der Verehrung als dem Gebrauche bestimmter Gegenstand von einer zwar sehr sorgsamen und liebevollen, aber außerhalb des Kunstlebens stehenden Hand geschaffen ist. — Ferner ein *Vesperbild* oder Pietas, in halber Lebensgröße, das erste im Lande nachzuweisende Skulpturwerk aus Stein. Es ist nach allen Merkzeichen den böhmischen Arbeiten zuzurechnen, von denen *Paul Weber* im Hessenkalender für 1907 und *Bernh. Schmid* im letzten (8.) westpreußischen Jahresbericht der Denkmalpflege (1910) gehandelt hat. Sie finden sich in Norddeutschland da und dort in Museen, und in Kirchen zu Danzig und Magdeburg. Ihre Entstehung knüpft sich an die Zeit hoher Kunstblüte an, die Kaiser Karl IV. zu danken ist. Das Preetzer Stück, aus fast weißem feinem Kalkstein, zeigt wie die anderen einen mit Maßwerk trefflich verzierten Sitz, edelste Gewandung. Traurig verstümmelt, sogar ohne die Köpfe, hat es seinen besonderen Wert in den Resten der Bemalung. Sie ist dieselbe wie an dem von Weber beschriebenen Jenaer Stück, wesentlich weiß, blau und golden, die Hautfarbe der Mutter rötlich, des Herrn gelblich. Das Rot ist auf den reichlich angebrachten Bluterguß beschränkt. Der Grund des Maßwerks ist, von anderen Werken unterschiedlich, nicht rot, sondern schwarz (ins Blaue). Der weiße Kreidegrund der Farbe ist ziemlich dünn aufgetragen.

R. H.

Ein Chromoskop. In den Annalen der Physik 1910, S. 799 ff. beschreibt Leo Arons ein von ihm erfundenes Chromoskop, das die Hoffnung erweckt, mit seiner Hilfe zu einer exakten Beschreibung und Benennung von Farbtönen zu gelangen. Man kennt die darauf gerichteten Bemühungen der Kunsthistoriker und Kunstgewerbler, die aber bisher nur bezwecken konnten, für die aus der unendlichen Farbenreihe erst ausgewählten (also eine Beschränkung!), dann mechanisch reproduzierten (also eine Fehlerquelle!) Farbtöne eine allgemein anerkannte Bezeichnung zu bestimmen. Das Chromoskop eröffnet nun die Aussicht, überall und fast jederzeit eine Farbennuance exakt durch Zahlen bestimmen zu können. Aus Brücke, Die Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe (Leipzig 1887) S. 44 ist das Schistoskop bekannt. Arons verwendet an Stelle der Gipsblättchen Quarzplatten und hat damit den entscheidenden Schritt getan. Einfachst besteht der Apparat also aus zwei Prismen, zwischen denen eine Quarzplatte steht; denn Quarz ist »ein besonders beständiger, vorzüglich definierter Körper« (die zu benutzenden Platten sind geaicht im Handel) und »dieselbe Quarzplatte zeigt bei der Drehung des Analysators in einem Bereich von 180° eine Folge von Farbentönen, die sich über das gesamte Farbengebiet verteilen.« Mit Recht hebt Arons als den größten Vorteil dieses Prinzips hervor, daß nun jede überhaupt erhältliche Nuance durch zwei Zahlen gewissermaßen absolut festgelegt ist: durch die Dicke der Quarzplatte in Millimetern und die an einer Maßeinteilung leicht abzulesende Drehung des vorderen Prisma in Graden. Durch Benutzung einer verschiedenen Dicke der Quarzplatten (durch Zusammensetzen z. B. von sechs angegebenen Platten erhält man 63 Dicken!) werden nun unzählige Farbennuancen erzielt — nur sind die eigentlich roten Töne nicht vertreten. Arons hat dem abgeholfen durch Einschaltung eines zweiten Polarisators und Einfügung einer Quarzplatte zwischen diesem und dem ersten Polarisator; dadurch erhält er »eine große Fülle von roten Tönen in fein abgestuften Nuancen.« In diesem zusammengesetzten Chromoskop ist jede feinste Nuance durch vier Ziffern bestimmt: durch die Quarzdicke, durch die Neigungswinkel der Schwingungsrichtungen des Analysators und Polarisators und den der beiden Polarisatoren und durch die Hilfsquarzdicke; bei dieser ist zu beachten, daß Arons die von 3,75 mm für praktisch ausreichend hält — in diesem Falle wären nur drei Ziffern erforderlich.

Hiermit ist theoretisch die Möglichkeit gegeben, mit einem wenige Zentimeter großen, nicht zu teuren Apparate jede an einem Kunstwerke begegnende Farbe exakt zu bestimmen und jederzeit den Farbton zu reproduzieren. Es bleibt nur eine Fehlerquelle: das Licht, die aber bei allen optischen Arbeiten in gleicher Weise in Betracht kommt. Man wird auch da für die Praxis auskommen, wenn man sich auf nicht zu helles, diffuses weißes Tageslicht einigt. Ich glaube, jedermann wird von der Wichtigkeit dieser Erfindung überzeugt sein. Arons stellt eine neue Arbeit über sie in Aussicht; man wird sie mit Spannung erwarten.

R. Berliner.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 32. 7. Juli 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 33, erscheint am 28. Juli

PERSPEKTIVE UND KÖRPERMODELLIERUNG IN DER MINOISCHEN WANDMALEREI

Die Fresken und Freskenreste, die in den Königspalästen zu Knossos und Phaestos auf Kreta gefunden wurden, sowie die wegen der Datierungsmöglichkeit sehr wichtigen, neuerdings in Tiryns aufgedeckten (s. Kunstchronik 1911, Nr. 24, Sp. 382) haben die Wissenschaft in jüngster Zeit eingehend beschäftigt, wie es sich bei solchen Zeugnissen der ältesten europäischen Wandmalerei von selbst versteht. Es sind nun an diese Monumente auch Fragen geknüpft worden, die über das rein archäologische Interesse hinausgehend für die allgemeine Geschichte der Malerei in Betracht kommen. Man hat nämlich die Behauptung aufgestellt, die Meister dieser rund dreieinhalb Jahrtausend alten Fresken hätten gelegentlich die Kunst der Linearperspektive, sowie die der illusionistischen, die Plastik im Räumlichen nachahmenden Darstellung auf der Fläche angewandt. Diese Künstler hätten also eine Kenntnis besessen, welche dann untergegangen und erst etwa ein volles Jahrtausend später bei den griechischen Malern des 5. Jahrhunderts frühestens wiederaufgetaucht sei. (Dies ist die Ansicht der jüngsten Forschung über die griechische Malerei; siehe Pfuhl: »Apollodoros« im Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts 1910, und in dem Aufsatz: »Die griechische Malerei«. Baseler Aulavortrag, Leipzig, Teubner, 1911).

Die Frage ist ebenso wichtig wie schwierig zu entscheiden. Schwierig angesichts des immerhin mäßigen Erhaltungszustandes der Monumente und des Fehlens von eindeutigen Analogien. Da einerseits die bisher vorliegenden Abbildungen, auch die farbigen, die nach Aquarellen mittelst Lithographie hergestellt sind, in diesen Punkten versagen, und da anderseits nicht vorherzusagen ist, ob die Zerstörung der Freskenreste, die heute im Museum von Herakleion (Candia) aufbewahrt werden, nicht weitere Fortschritte macht, so sei hier mitgeteilt, was vor den Originalen heute beobachtet werden kann.

In Betracht kommen für die Frage der schattierenden Körpermodellierung erstens das berühmte Katzenfresko aus Haghia Triada bei Phaestos (siehe Farbenabbildung bei Federico Halbherr: »Resti Dell' Età Micenea, scoperti ad Haghia Triada presso Phaestos«, in »Monumenti Antichi pubblicati per cura della R. Academia dei Lincei«. XIII. 1903, auf Tafel VIII), jenes Bild mit der einen in Zweigen und Ranken verborgenen Vogel beschleichenden Wildkatze, das die Blütezeit minoischer Malerei bezeichnet und etwa ins 16. Jahrhundert v. Chr. gehört. Ferner die zwei unpublizierten in Fragmenten vorhandenen, wappenmäßig angeordneten, je 2 m breiten Greifen, die den Thron im »Thronsaal« des knossischen Palastes flankieren und von denen der eine an Ort und Stelle in einer in den Farben vollkommen mißlungenen Rekonstruktion von Gilliéron jr. nachgebildet ist. — Für die Frage der Perspektive sind wichtig das aus Haghia Triada stammende Fresko einer »aufstehenden« Frau (Abbildung bei Halbherr, a. a. O. Tafel X.) und der bemalte Sarkophag aus Haghia Triada (Abbildung bei Rob. Peribeni »Il Sarcofago dipinto di Haghia Triada«, Monumenti antichi, XIX. 1908).

Zur Modellierung.

Auf dem Katzenfresko soll nach Aussage der Farbentafel der Körper der Katze durch Abschattierung der hellbraunen Farbe so modelliert sein, daß in den Beinen die Angabe der Muskellagen wahrzunehmen wäre. Eine genaue Prüfung des Originals ergibt, daß die Verschiedenheiten der Farbengebung nur der schlechten Erhaltung zuzuschreiben sind. An den Rändern der Beine und des Kopfes, wo die Pinselzeichnung läuft, ist nämlich die Farbe, weil sie dort dicker aufgetragen und vorsichtiger, schärfer gezeichnet ist, nicht so sehr verblaßt, wie bei der ausfüllenden, leicht und breit zugestrichenen Fläche. Dasselbe gilt vom rechten Ohr; es ist, wie auch die umliegenden Teile des Grundes, fast ganz verblaßt. — Daß auch das rechte zurückliegende Auge angegeben sein soll, wie die Abbildung mit ihrem impressionistisch hingesetzten Fleck glauben macht, beruht auf einem Irrtum. An dieser Stelle ist nämlich die Farbe abgeblättert, und wo der Fleck sitzt, hat man sich den ursprünglichen Kontur des Katzenkopfes zu rekonstruieren.

An dem Bauch des nach rechts gewendeten Greifen sieht man auf dem weißen Fell des Tieres eine Kreuzlage von roten, etwa 1 cm voneinander entfernten Linien. Diese sind als Versuch einer Modellierung gedeutet worden. Vor dem Original macht dieses Linienwerk einen solchen Eindruck nicht. Die Striche sitzen nicht dicht genug beieinander und das Ganze ist ein rein ornamentales Muster; die zottigen

Haare, welche sich bei Raubtierleibern an den Weichteilen finden, sind zu einem regulären Ornament umstilisiert — etwas was im Umkreise dieser Kunst durchaus nichts Ungewöhnliches ist.

Zur Perspektive.

Zur Frage, ob diese minoischen Künstler in ihren Malereien nun gelegentlich auch die Raum- und Linearperspektive angewandt hätten, hat Heinrich Sitte in den Jahresheften des Österreichischen archäologischen Instituts (Band XII. 1909. S. 305 ff.) einen Aufsatz geschrieben »Zum Sarkophag von Haghia Triada« (mit Einzelabbildungen; Farbentafeln siehe bei Peribeni a. a. O.). Er zieht für seine Ansicht besonders das Bild der einen Langseite heran, das mit seinen sieben Figuren von einigen Forschern für die Darstellung eines Totenkultes, von anderen für eine Götterszene gehalten wird. Auf diesem Gemälde befinden sich links zwei hohe auf stufenförmiger Basis stehende Pfeiler, grün umwunden, welche die zwiefache Doppelaxt tragen, von ruhenden Vögeln bekrönt. Zwischen diesen Pfeilern etwas hoch gerückt steht auf einer kleinen Basis ein großer zweihenkliger Mischkrug, in den eine Frau eine Spende gießt. Die Henkel sind ungleich in der Form, der eine rund, der andere mehr oval; die Pfeiler sind ungleich hoch, der eine ragt über den oberen Bildrand empor. Aus diesen Gründen, und weil die spendende Frau mit ihren Armen von dem einen Pfeiler überschnitten wird, soll der Maler hier seine richtige Beobachtung vom Hintereinander der Dinge nicht wie sonst üblich und wie er es gelegentlich auch sonst auf diesem Sarkophag selbst getan hat, als einfaches Nebeneinander gegeben haben, sondern in Schrägansicht. Damit hätte er dann die Raumperspektive versucht.

Doch diese Ansicht läßt sich nicht halten. Einmal sind die Basen der beiden Pfeiler genau gleich hoch und in vollkommener Vorderansicht. Und ferner ist durchaus ersichtlich, das der Mischkrug, der da am Boden steht, einfach der größeren Deutlichkeit halber hochgerückt ist, so, wie an einer anderen Stelle z. B. ein Korb einmal in die Luft gesetzt wird. Die Ungleichheiten in der Pfeilergröße und in der Ansicht der Henkel muß man eben doch aus dem Platzmangel erklären, die eine Doppelaxt ist so hoch gerückt, um Raum zu schaffen für den Kopf der sich bückenden Frau, welche die Spende ausgießt, und der Mischkrug ist eingeklemmt zwischen die beiden Pfeiler. Daß tatsächlich bei dieser Zeichnung der Platzmangel maßgebend war, sieht man daran, daß die am Rande des Bildes befindliche Basis schmäler ist als die andere, was auch Sitte nicht entgangen ist. Und wenn er meint gegen eine solche Erklärung spreche die genaue Vorzeichnung an den Pfeilern in gelber Farbe, so ist dem entgegen zu bemerken, daß es sich gar nicht um eine Vorzeichnung unter dem Kontur handelt, sondern vielmehr um das Durchschimmern der gelben Grundierung, die sich auf dem ganzen Bilde feststellen läßt. Bei dem Auftragen der dunklen Deckfarbe ist der Maler nicht ganz sorgsam gewesen, sondern hat gelegentlich etwas Grund stehen lassen. Schließlich führt die ganze Frage auch in die der Qualität hinein. Der Sarkophag zeigt nicht die Malerei des besten Stils, wie ihn etwa das Katzenfresko aus Haghia Triada und das äußerst gut gezeichnete Miniaturfresko mit der Ansicht des knossischen Palasthofes (Abb.: Journal of Hellenistic Studies. 1901. Tafel V. Fragment, farbig, und Pfuhl, griechische Malerei Tafel I. Abb. 1 und 2) repräsentieren, sondern ist entschieden flüchtiger und oberflächlicher. Der Künstler des Sarkophages, der um etwa 1500 arbeitet, legt auf haarscharfe Genauigkeit nicht allzugroßen Wert. Auch sonst kam es ihm nicht so darauf an, wenn einmal ein Kopf den oberen Bildrand überschneidet: Auf dem gleichen Bilde sieht man einen Frauenkopf, der die obere Einfassungslinie um ein Beträchtliches überragt. Er war eben doch, trotzdem der Sarkophag an sich in kostbarer Technik hergestellt ist, im Vergleich zu den großen Meistern dieser Kunst das, was im Verhältnis zu den attischen Meistern des Dipylonstiles ein gleichzeitiger guter Böotier war. —

Einen weiteren bemerkenswerten Versuch von Linearperspektive sieht dann Sitte in dem Fragment eines Wandgemäldes von Haghia Triada, das eine sich eben auf ihren Sitz niederlassende oder von ihm sich erhebende weibliche Gestalt zeigt (farbige Abbildung in Halbherrs Aufsatz, Monumenti antichi XIII. 1903. Tafel X). Hier soll die Sitzfläche perspektivisch in die Tiefe des Raumes verlaufend gezeichnet sein, in starker unleugbarer Verkürzung. Vor dem Original ist auch bei eingehendster wiederholter Prüfung heute nicht mehr festzustellen, was die geometrischen für einen Thron ausgegebenen Formen eigentlich vorstellen sollen. Auch die Bewegung des Aufstehens ist nicht klar, es handelt sich vielmehr um die typische auf minoischen Monumenten sehr häufige Stellung auf den Fußspitzen mit herausgedrücktem Gesäß, die ein Sichbücken oder gar eine Tanzbewegung sein kann. Was nun das schräg laufende Sitzbrett anbetrifft, so ergibt eine genaue Untersuchung des durch Brand arg mitgenommenen Originals, daß hier, wie an so vielen anderen Stellen, die dunklere Deckfarbe von der hellgrauen Untermalung abgeplatzt ist; was als diagonaler Streifen wirkt, ist ein Stück der nachträglich wieder zum Vorschein gekommenen Grundierung.

Geht man alle in Betracht kommenden Beispiele vor den Originalen genau durch — und hier kommen wirklich nur die Originale in Betracht — so kommt man zu der Ansicht, daß Raum- und Linearperspektive sowie schattierende Körpermodellierung in den minoischen Malereien nicht angewandt wurden, soweit wir heute wissen, auch ausnahmsweise nicht. Was so aussieht oder so aussehen kann, ist auf Rechnung des schlechten Erhaltungszustandes, der dekorativen Gepflogenheiten der Zeit und der mitunter flüchtigen Ausführung zu setzen. —

Wohl kommt es in solcher Kunst vor, daß hie und da einmal ein Künstler die Konventionen seiner Schule durchbrechen will und seine frische Naturbeobachtung, das was ihm als Wahrheit erscheint, in die Darstellung auf der Fläche übernimmt. Es gibt solche, wie Riegl es nennt, »Anachronismen«. Sogar

in der so strengen ägyptischen Kunst kommen sie vor, wo bisweilen innerhalb des reinen Flächenstils eine Dreiviertelansicht erscheint (vergl. Pfuhl, Griechische Malerei, Anmerkung 2 auf Seite 13). Auch in der minoischen Kunst wäre es an sich nicht so ganz überraschend. Bei den Goldbechern von Vaphio ist mit Größenperspektive gearbeitet und bei dem Fragment des mykenischen Silberbechers mit der Stadtbelagerung soll es auch der Fall sein, wenn hier auch allerdings die Größenverhältnisse stark durcheinandergehen. Aber das Wichtige ist doch dies, daß bei den auf uns gekommenen Werken aus der Blütezeit der minoischen Malerei in Kreta und Tiryns, sich nichts dergleichen erweisen läßt, daß bei diesen Darstellungen auf der ebenen Fläche der reine Flächenstil herrscht.

EMIL WALDMAMN.

NEKROLOGE

Der Historienmaler Professor **J. M. Heinrich Hofmann,** Mitglied der Akademie der bildenden Künste in Dresden, ist im Alter von 88 Jahren gestorben. Er wurde in Darmstadt am 19. März 1824 geboren, erhielt seinen ersten Unterricht bei Rauch und studierte an der Düsseldorfer Akademie unter Schadow und Hildebrandt. 1863 kam er nach Dresden, wo er bis in die neunziger Jahre hinein als Professor an der Kunstakademie wirkte. Seine bekanntesten Bilder sind: »Die Gefangennehmung Christi« (Darmstädter Museum), »Christus predigt am See Genezareth« (Nationalgalerie), »Die Ehebrecherin vor Christus« und der »Christusknabe im Tempel« (Dresdener Galarie).

Am 15. Juni ist in Jena der Lithographie- und Steindruckereibesitzer **Adolf Giltsch** gestorben, ein Freund Ernst Haeckels, der ihm in der Lokalpresse einen warmempfundenen Nachruf widmet: »Im ganzen hat Adolf Giltsch im Laufe der 42 Jahre unserer gemeinsamen Arbeit über 400 Tafeln in Großquart- oder Folioformat für mich gezeichnet und lithographiert; außerdem zahlreiche kleine Tafeln in Oktavformat. Die Ausführung meiner Handzeichnungen, die er vielfach korrigierte und verbesserte, waren überall gleich sorgfältig, geschmackvoll und naturgetreu. Ohne seine unschätzbare Mitarbeit, ohne seine unermüdliche Vertiefung in die große Aufgabe wäre es mir niemals möglich gewesen, dieses ungeheure Arbeitsmaterial zu bewältigen. Ebenso wäre es ohne ihn mir nicht gelungen, die 100 Tafeln meiner »Kunstformen der Natur« herzustellen, die viel dazu beigetragen haben, das Interesse und Verständnis der »verborgenen Schönheiten der Natur« in weitere Kreise zu tragen.«

PERSONALIEN

Zum Nachfolger von Professor Kekule von Stradonitz ist **Geh. Rat Prof. Dr. Georg Loeschcke** aus Bonn berufen worden. An der Spitze der Bonner Universität hat er im vorigen Jahre als Rektor gestanden. Der Gelehrte, an der rheinischen Universität der Nachfolger Kekules, der 1887 gleichfalls von Bonn nach Berlin berufen wurde, leitete zugleich das von seinem Vorgänger so musterhaft eingerichtete Bonner akademische Kunstmuseum. Als Forscher gilt Geh. Rat Loeschcke als Autorität auf dem Gebiete der antiken Malerei, deren Geschichte er in einer Reihe glänzender Einzeluntersuchungen hat rekonstruieren helfen. 1879 veröffentlichte er gemeinsam mit Adolf Furtwängler die mykenischen Tongefäße, und sieben Jahre später ließen die beiden gleichfalls mit einem Text und Atlas die mykenischen Vasen folgen. 1884 erschienen die geistvollen »Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte«. Im Jahrbuch und den Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, in der Rheinländischen Festschrift, in den historischen Untersuchungen für A. Schäfer und anderwärts sind seine einzelnen Beiträge niedergelegt. Als Lehrer hat Loeschcke auf die Ausbildung der jüngeren Archäologen großen Einfluß gewonnen und schulbildend gewirkt. Vor kurzer Zeit schied er satzungsgemäß aus der Zentraldirektion des Kaiserl. Archäologischen Instituts und der römisch-germanischen Kommission aus, in denen er lange neben Kekule tätig gewesen war.

Das Royal Institut of British Architects verlieh dem Direktor des deutschen archäologischen Instituts in Athen Dr. **Wilhelm Dörpfeld** die Goldene Medaille.

Der **Bund Deutscher Architekten** hat sein bisheriges Mitglied Paul Wallot zum Ehrenmitlgied ernannt.

DENKMALPFLEGE

Ein Denkmalsschutzgesetz für Württemberg gedenkt im Herbst dieses Jahres die Württembergische Regierung den Ständen vorzulegen. Einige Schutzmaßregeln wurden schon in der neuen Bauordnung getroffen, die im August dieses Jahres in Kraft tritt.

Der Architektenverein zu Berlin hat in Verfolg einer Beratung über Heimatschutz und Verunstaltungsgesetz, bei der stark entgegengesetzte Meinungen Vertreter fanden, einen Ausschuß gewählt, der die Frage der *Reformbedürftigkeit des Verunstaltungsgesetzes* prüfen soll. Gewählt wurden die Herren Prof. Cäsar, Grube, Jautschus, Klöpfel, Ochs, Schmieden, Seeck, Seesselberg und Stiehl. Ferner wird der Verein bei der Regierung und beim Landtag dahin vorstellig werden, daß das längst verheißene Denkmalsgesetz baldigst erlassen werde.

DENKMÄLER

Das **Ernst-Abbe-Denkmal** in **Jena** wird am 30. Juli eingeweiht werden. Es zeigt einen von *van de Velde* geschaffenen Tempelbau. Im Innern der von vier Seiten zugänglichen Halle wird eine Herme Abbes von *Max Klinger* aufgestellt. An den Wänden sind die Reliefs des »Denkmals der Arbeit« von *Meunier* angebracht.

Am 19. Juni fand in **Budapest** die feierliche Enthüllung des **Michael Munkácsy-Grabdenkmals** statt. Das aus Haraßtier Sandstein von dem Bildhauer *Eduard Telcs* hergestellte monumentale Grabdenkmal besteht aus einem etwa 6 m hohen Obelisk, an dem eine mehr als doppelt lebensgroße Frauenfigur lehnt. Sie hält in der erhobenen Linken einen aus Lorbeerblättern und Dornen geflochtenen Kranz. Der Obelisk endet oben in einem stilisierten Kreuze. Es ist in grobkörniges Goldmosaik gebettet. Auf dem Obelisk sieht man oben die Zahlen 1844—1910, unten den Namen: Munkácsy.

× Im Gemeindekrankenhause der Berliner Vorstadt **Pankow** wurde am 2. Juli ein Denkmal des bekannten verstorbenen Nervenarztes *Emanuel Mendel* enthüllt, das Bildhauer *Paul Becher* geschaffen hat.

Ein Denkmal des berühmten Pianisten **Leschetizky** ist im Türkenschanzpark in Wien enthüllt worden, es stammt von dem Wiener Bildhauer *Taglang*, der Architekt *Hegele* hat die architektonische Umrahmung geliefert. Es ist eine Gartenbank aus Salzburger Marmor; das Mittelstück, aus Laaser Marmor, enthält das Reliefporträt des Künstlers.

Ein Eichendorff-Denkmal von der Hand des jetzt in Frankfurt a. M. lebenden Bildhauers *Alexander Kraumann* ist in **Breslau** enthüllt worden.

Das Denkmal Fritz Reuters, das in der Vaterstadt des Dichters, Stavenhagen, seinen Platz erhält, ist aufgestellt worden. Der Schöpfer des Werkes, Professor Wilhelm Wandschneider, hat die Aufstellung selbst geleitet. Das große Denkmal hat vor dem Geburtshause des Bürgermeistersohnes, vor dem Rathause auf dem Markt des kleinen Städtchens Platz erhalten.

Willibald Alexis hat ein **Denkmal** auf dem alten Friedhof in Arnstadt i. Th. erhalten. Es besteht aus einem Findling, den die Mark ihrem Dichter vom heimischen Boden gesandt hatte; er trägt das von *Paul Matzdorf-Cöthen* geschaffene Reliefbildnis des Dichters.

WETTBEWERBE

Im **Wettbewerb** um Entwürfe für ein **Verkehrsmuseum in Nürnberg** gingen 49 Arbeiten ein. Ein erster Preis wurde nicht zuerkannt. Zwei zweite Preise von je 5250 Mark fielen an Professor *Hermann Selzer* und Eisenbahnassistent *Hans Weiß* in München, sowie an *Richard Senf* in München. Den dritten Preis von 3000 Mark gewannen *Hessemer und Schmidt* in München.

Zur **architektonischen Ausgestaltung** des Neubaus der **alten Brücke in Frankfurt a. M.** schreibt der Magistrat unter den in Frankfurt ansässigen Künstlern einen Wettbewerb bis zum 11. November aus mit Preisen in Höhe von 4000, 3000, 2000 Mark; für ein bis zwei weitere Ankäufe sind je 1000 Mark ausgesetzt. Zur Teilnahme an der Konkurrenz gegen besondere Vergütung sind Gabriel von Seidl und Theodor Fischer in München sowie Wilhelm Kreis in Düsseldorf eingeladen. Dem Preisgericht gehören von Auswärtigen Karl Hofmann in Darmstadt, Franz Schwechten in Berlin und Paul Wallot in Dresden an.

Erste Verleihung des Strauchpreises des Architektenvereins in Berlin. Dem ersten im vorigen Jahre ausgeschriebenen **Wettbewerb** war als Aufgabe eine *wissenschaftliche Behandlung der Entwicklung des Wohnungswesens in Berlin* und anderen städtebaulich bemerkenswerten benachbarten Orten zugrunde gelegt. Drei Arbeiten gingen ein. Dem Stadtbauinspektor Philipp Nitze in Wilmersdorf-Berlin wurde der Preis in Höhe von 3000 Mark und dem Regierungsbaumeister Albert Weiß in Charlottenburg ein solcher von 1500 Mark zuerkannt.

Die **Berliner Akademie der Künste** hat in den Wettbewerben um die Stipendien der Michael Beerschen Stiftungen den Preis der ersten Stiftung dem Bildhauer Schaja Hendelmann aus Odessa, zurzeit in Charlottenburg, denjenigen der zweiten Stiftung dem Maler Otto Roloff aus Lassan, jetzt in Friedenau, erteilt. Die Stipendien betragen je 2250 Mark und sind zu einer einjährigen Studienreise nach Italien bestimmt.

In **Bayreuth** soll ein **Wittelsbacher Brunnen** errichtet werden, die Anlage soll ihren Platz gegenüber dem Opernhause erhalten. Die Gestalt soll frei dekorativ sein. Für Entwürfe schreibt der Magistrat einen **Wettbewerb** bis zum 29. September für in Bayern lebende Künstler aus. Die Herstellungssumme beträgt 36000 Mark. Für Preise stehen 4000 Mark zur Verfügung. Dem Preisgericht gehört u. a. Adolf von Hildebrand an.

Für den Neubau des **Geschäftsgebäudes der Münchner Reichsversicherungs-Anstalt** in München wird ein **Wettbewerb** bis zum 15. August ausgeschrieben, für den Preise von 10000, 6000 und 4000 Mark zur Verfügung stehen. Auch können Entwürfe zu je 1000 Mark angekauft werden. Dem Preisgericht gehören Reichsrat Wilhelm von Fincke, Prof. Dr. German Bestelmeyer-Dresden, sowie die Münchner Architekten Professor Dr. Theodor Fischer und Stadtbaurat Hans Grässel an.

AUSGRABUNGEN

Neue Ausgrabungen auf Kreta. Wichtige Ausgrabungen konnte der Ephoros der Altertümer auf Kreta J. Hatzidakis in der Nähe des Dorfes Tylisos, ungefähr 9 km westlich von Kandia und Knosos vornehmen (siehe Kunstchronik Sp. 99 vom 25. Nov. 1910). Ein Palast mit Nebenbauten aus der Periode der großen Paläste von Knosos und Phaistos wurde aufgedeckt. Auch er war mit Gewalt und durch Feuer zerstört und das Mobiliar scheint zum größten Teile geraubt worden zu sein. Es bleibt aber noch genug übrig, um den hohen Standpunkt der Zivilisation zu beweisen, den die ehemaligen Bewohner des Palastes eingenommen hatten. Eine Area von 600 m Größe, ungefähr die Hälfte des Palastes, ist bis jetzt aufgedeckt. Ungefähr 6 Meter westlich von dem Hauptpalast entfernt, stieß man auf ein 15×25 Meter großes Gebäude, das in 5 Abteilungen geschieden war. Der Palast selbst muß zwei oder sogar drei Stockwerke hoch gewesen sein, wie Treppenüberreste beweisen. Er gehört in die spätminoische Zeit, aber in einem unteren Stratum haben sich auch Spuren der mittelminoischen Zeit gefunden. Die Einzelfunde gleichen im Charakter den Funden von Knosos und Phaistos. Die bemalten Vasen gehören der ersten und zweiten spätminoischen Periode an. Aus Stein bestehen ein paar große Gebrauchsgefäße, ein riesiger Schwertknauf und ein ebenfalls ungewöhnlich großer schöner Keulenkopf. Überraschend mächtig sind auch die Bronzegefäße, drei große und ein ganz kolossaler Kessel mit zwei aufrechten Henkeln aus mehreren Platten und großen Nägeln zusammengenietet. Ein »Talent« aus Bronze von der üblichen geschweiften Form läßt auf Metallarbeit an Ort und Stelle schließen. Von hervorragender Ausführung ist ferner die an dieser Stelle (Sp. 99 der Kunstchronik) schon erwähnte kleine Bronzestatuette eines stehenden Jünglings in der üblichen Schurztracht, die Linke gesenkt, die Rechte mit dem bekannten Gestus der Adoration vor die Stirne gelegt. G. Karo nannte diese Bronze im »Archäologischen Anzeiger« als durch Größe und Güte der Ausführung, Modellierung und Lebendigkeit der Bewegung über allen erhaltenen minoischen Bronzen stehend. Weitere Funde von Steatitvasen, Lampenuntersätzen, eines Rhytons aus Obsidian, Tafeln mit kretischer Schrift und Fragmenten von Wandgemälden sind noch zu erwähnen. Vasenscherben aus der frühen und mittelminoischen Periode, die in der Nähe gefunden wurden, lassen hoffen, daß man auch noch andere Objekte aus der frühen Zeit aus dem Boden hervorholen kann. Nördlich von Tylisos bei dem Fluß Gazes wurde zuletzt noch eine Begräbnisstätte aus der mittelminoischen Periode und nahe am Ufer eine Niederlassung aus dieser Zeit gesichtet, die später ausgegraben werden sollen. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× Die **»Juryfreie Kunstschau Berlin 1911«** ist nunmehr gesichert. Die »Vereinigung bildender Künstler«, welche die Organisation in die Hand genommen, wählte in einer Generalversammlung den Maler *Hermann Sandkuhl* zum ersten, *G. Wilh. Tappert* von der Neuen Sezession zum zweiten Vorsitzenden, zum Schriftführer M. v. Bülow, zum Schatzmeister G. Moré. Dem Vorstand gehören ferner an: Bildhauer Bergfeld, Käte Kollwitz, Martin Brandenburg, dem Arbeitsausschuß Max Fabian, Prof. Schadow, und der Graphiker Fritz Wolff.

Der **Kunstverein in Frankfurt a. M.** wird seine diesjährige große Sommerausstellung, die von Mitte Juli an geöffnet ist, dem Lebenswerk **Ferdinand Hodlers** widmen.

Frankfurt a. M. In den Ausstellungsräumen des Kupferstichkabinetts des *Städelschen Kunstinstituts* wurde eine **Ausstellung moderner Graphik** eröffnet. Das Schwergewicht der Schau liegt in den Werken *Max Klingers* und *Karl Stauffers*-Bern. Von Klinger werden die bekannten radierten Hauptzyklen: Eva und die Zukunft, Intermezzi, eine Liebe, vom Tode I und II und die Brahmsfantasie in trefflichen Abzügen auszugsweise vorgeführt; daneben veranschaulichen Einzelblätter wie die Landschaften und das Widmungsblatt an Menzel die von Gedankengängen freiere Art des Klingerschen Schaffens. Stauffer ist mit seinen trefflichen Porträtradierungen, die teils direkt, mit handschriftlichen Widmungen des Künstlers selbst versehen, aus Familienbesitz an das Institut gelangt sind, vertreten und durch die Beigabe einiger besonders formfester Akt- und Porträtzeichnungen ist die intime Annäherung an den Künstler in noch stärkerem Maße möglich gemacht. Von den Deutschen finden sich sonst noch Thoma, Steinhausen, W. Leibl, O. Greiner, Schmutzer. Das Ausland stellt sich mit Arbeiten von Fantin-Latour, Rodin, Manet, Lepère, Lunois, Seymour Haden, Strang, Holroyd, Legros und Whistler ein. Die Ausstellung, die wie gebräuchlich einige Monate dauern wird, stellt die Ergänzung der modernen Graphik aus dem Besitz der städtischen Galerie, die jüngst gezeigt wurde, dar. *B.*

× Auf der **Internationalen Kunstausstellung in Barcelona** sind folgende deutsche Künstler zu Auszeichnungen vorgeschlagen worden: für die erste Medaille Hans Looschen, Adolf Hengeler, Karl von Marr, Paul Rieth, Adolf Münzer und Wilhelm Fritzel (Kaiserswerth); für die zweite Medaille Oscar Frenzel, Carl Bloos, Hermann Groeber, Ernst Hardt, Eugen Kampf, Hans Lesker und Claus Bergen; für die dritte Medaille A. H. M. Ackermann, A. Wansleben, M. Clarenbach und Joseph Oppenheimer.

Große Kunstausstellung Düsseldorf 1911. Verkäufe bis 20. Juni: Gerhard Janssen, »Der letzte Gast«, »Der Raucher«, »Der Alte«, A. Calbet-Paris, »Orientalin«, Aquarell; William Corde-Düsseldorf, »Weiblicher Kopf«, Zeichnung; Carl Ederer-Düsseldorf, »Ackergaul«, Pastell und »Liegende Kälber«; Ludwig Find-Kopenhagen, »Kleines nacktes Mädchen«, Aquarell; Th. Funk-Düsseldorf, »Interieur«; Maurice Hagemans-Brüssel, »Schafe auf dem Waldweg«, Aquarell; Ad. Hengeler-München, »Landschaft aus Oberbayern«; Hch. Hermanns-Düsseldorf, »Maxkirche«, Aquarell; Friedr. Kallmorgen-Berlin, »Lichter Äther«; Ferd. Michel-Wien, »Winzerhaus«, Radierung; Hugo Mühlig-Düsseldorf, »Niederrheinische Landschaft« und »Erntefigur«; Ernst Pfannschmidt-Berlin, »Die beiden Kinder«; André Schmutzer-Berlin, »Der Jungbrunnen«, Bronze; Gustav Schoenleber-Karlsruhe, »Eskatade«; Franz Simon-Paris, »Schneewetter«, »Palazzo di Desdemona in Venedig«, Radierungen; Werner Thomé-Helsingfors, »Badende und Spielende Knaben«, 4 Aquarelle; Hans Unger-Dresden, »Clyvien und Tulpen«; Hans von Volkmann-Karlsruhe, »Garben«, Radierung. — Für das *Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld* wurden auf dieser Großen Kunstausstellung folgende Werke angekauft: »Schwarze Böte bei Ebbe« von Prof. G. Schoenleber in Karlsruhe, »Porträt eines sitzenden Knaben« von Fritz Erler in München. — (Die in Nr. 30 aus Düsseldorf mitgeteilten Verkäufe bezogen sich auf die Ausstellung des *Sonderbundes*).

SAMMLUNGEN

Das **Thaulow-Museum in Kiel** ist am 14. Juni wiedereröffnet worden. Aus diesem Anlaß hat der Direktor Professor Dr. Gustav Brandt einen neuen Führer durch dieses Kunstgewerbe-Museum der Provinz Schleswig-Holstein herausgegeben, der eine große Anzahl wohlgelungener Abbildungen enthält. Dr. Brandt gibt in der Einleitung eine kurze Geschichte des Museums, dessen Leitung er im Frühjahr 1901 übernahm. Der durch den Landesbaurat Keßler nunmehr fertiggestellte Museums-Neubau übertrifft den alten um das vierfache. Da die Provinz den Etat um das dringend Erforderliche erhöhte, ist es möglich gewesen, die zum Teil sehr lückenhaften Sammlungsbestände zu ergänzen. Namentlich wurden zu den zwei bereits vorhandenen Innenräumen achtzehn hinzu erworben, darunter eine prächtige Lübecker Weinstube von 1644. Aus dem Untergange Alt-Kiels konnte eine geschlossene Reihe von Zimmern von der Barockzeit bis zur Biedermeierzeit gerettet werden. Dazu kommen bürgerliche und bäuerliche Räume aus verschiedenen Teilen Schleswig-Holsteins, so daß das Thaulow-Museum in seiner gegenwärtigen Gestalt in der Tat einen Überblick Schleswig-Holsteinischer Kunst- und Kulturentwickelung vom Mittelalter bis in die Neuzeit repräsentiert.

Dem **Amsterdamer Reichsmuseum** hat jetzt der in London lebende holländische Mäzen Drucker siebzehn Gemälde Jozef Israels vermacht.

Gallische Funde im Museum von Ancona. Das Museum von Ancona hat durch den Erwerb der vor zwei Jahren ans Licht gekommenen Funde von Belmonte di Piceno, Bronzewagen, von denen an dieser Stelle früher die Rede gewesen ist, bereits eine bedeutende Stelle unter den italienischen Provinzialmuseen gewonnen. Nunmehr aber ist durch das Entgegenkommen der italienischen Regierungen ein neuer Schatz in das Museum von Ancona gekommen, der es in die vorderste Reihe der italienischen Museen rückt. Die Zeitung »L'ordine. Corriere delle Marche« brachte darüber kürzlich einen Bericht, der unter der Mitwirkung eines bekannten Archäologen, des Professors Dall'Osso, entstanden ist. Das Museum hat nämlich die meisten der im Jahre 1894—1896 zu Pianetti-Montefortino bei Arcevia gemachten großen Funde aus gallischen Gräbern erworben, die bis jetzt im Besitze des Cavalliere Carletti-Giampieri in Arcevia gewesen sind, da die Ausgrabungen zu einer Zeit gemacht wurden, als das italienische Antiquitätengesetz noch nicht in Kraft war. Das Terrain von ungefähr 4000 Quadratmetern ist übrigens noch nicht vollständig ausgegraben und neue Untersuchungen werden zweifellos noch wichtige Funde an das Licht bringen.

In dieser Nekropole von Montefortino wurden ungefähr 50 Gräber ausgegraben, welche die Nekropole als die älteste und wichtigste jenseits des Po zutage gekommene gallische Begräbnisstätte erweisen, die sogar an Wichtigkeit die Gräber von Bologna und Marzabotto übertreffen mag. Brizio hat im IX. Band der Monumenti antichi der Academia dei Lincei im Jahre 1901 eine ausführliche Schilderung der Ausgrabungen und der Funde gegeben. Es unterliegt keinem Zweifel, daß hier die Nekropole des ältesten nach Italien gezogenen Gallierstammes, nämlich der Sennonen, war, eine Völkerschaft, die an den politischen Ereignissen der Apenninenhalbinsel im 4. Jahrhundert v. Chr. stark beteiligt war. Die Nekropole von Montefortino war vom Beginn des 4. Jahrhunderts v. Chr. bis zu der Zeit der Schlacht im ager Sentinas im Jahre 295 v. Chr. benützt.

Die Einzelfunde von Montefortino sind außerordentlich reich, zunächst an Bronzen, die namentlich aus dem von Brizio als Grab VIII bezeichneten Grabe stammen, welches gänzlich intakt gefunden und mit dem Skelett und allem Grabgerät, das aus ungefähr 100 Stücken bestand, geborgen wurde. Weder in Etrurien noch in Großgriechenland ist ein Grab von ähnlichem Reichtum und ähnlicher Erhaltung ausgegraben worden. Ein Dutzend Bronzevasen

von der verschiedensten und elegantesten Form — Hydrien, Oenochoen, Kasserollen, Becken mit fein ausgearbeiteten Henkeln, die in Blätter mit Masken und Reliefschmuck endigen — stammen daraus. Das hervorragendste Stück ist ein großes Gefäß mit gebogener Schulter und Eierstabornament, dessen starke Ringhenkel in Efeublätter auslaufen, auf denen auf jeder Seite eine Artemis Protome mit zwei Vierfüßlern erscheint. — Unter den Toilettegegenständen ist ein Bronzespiegel mit verschiedenartiger Verzierung in Relief und in Graffito zu bemerken, ferner eine Striegel, ein Elfenbeinkamm und ein Nadelbehälter aus Elfenbein. Bronzemesser, Kratzeisen, Siebe gehören zum Hausgerät, unter dem als hervorragendstes Stück ein auf drei Stierfüßen ruhender Kandelaber erscheint; auf einer Basis steht eine kleine weibliche Gestalt, die mit der einen Hand den Saum des Kleides hebt, mit der andern ein Blatt, das als Lampe hergerichtet ist, trägt. Die Terrakottafunde sind gering. Dagegen ist der Goldschmuck, der aus den Gräbern von Montefortino hervorgekommen ist, von ganz außerordentlicher Bedeutung. Neben einem kostbaren Kollier (Torques), das sich sowohl durch Massivheit wie durch delikate Ornamentierung ausgezeichnet, und das mit einem Umfang von 80 cm als eines der größten in sämtlichen Museen bewahrten erscheint, ragen drei Totenkränze aus Goldblättern und grünem und blauem Smalt hervor, von denen zwei auf der Brust des Toten lagen, der dritte sein Haupt schmückte. Grade dieser letzte Goldkranz wird von Dall'-Osso als ein so hervorragenger Fund bezeichnet, daß nur das Louvre-Museum mit dem aus der Sammlung Campana stammenden Stück, die Eremitage in Petersburg und der berühmte aus der Basilicata stammende Totenkranz des Antiquariums in München mit in Konkurrenz treten können.

Durch die Prüfung des Materials aus den Gräbern von Montefortino kann man sich einen Begriff machen, welche hohe Kulturstufe jene bisher oft als Barbaren von niederer Kultur angesehenen Gallier eingenommen haben, wenn es auch nicht eigene, sondern griechische Kultur ist, die aus diesen Funden spricht. *M.*

Segantinis großes Triptychon »Leben, Natur, Tod« wird entgegen den Zeitungsmeldungen im Segantini-Museum zu St. Moritz verbleiben. Durch die Unterstützung der Gottfried Keller-Stiftung ist es geglückt, den Verkauf zu verhindern. Das Werk geht in das Eigentum der Schweizerischen Eidgenossenschaft über.

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Sitzung des 10. März (italienisch und deutsch). — Über *die alte Ansicht von Rom*, wie sie u. a. in der großen Mantuaner Kopie um 1530 vorliegt, sprachen *Prof. Hülsen* und *Prof. Brockhaus.* Ersterer erläuterte ein von Corrado Ricci im Magazin des Brüsseler Museums gefundenes Bild des 16. Jahrhunderts, das dieselbe Ansicht wiedergibt. Letzterer suchte die im Mantuaner Exemplar beigefügten Medaillons zu erklären: den Anfangsworten des Werkes von Bernardo Rucellai über Rom entsprechen das eine Medaillon mit Romulus und Remus und die daneben gemalte Ankunft des Aeneas; in dem anderen Medaillon ist die Umschrift »Domina gentium princeps provinciarum« dem ersten Vers der Klagelieder Jeremiae entnommen, in der verzweifelten Stimmung der Jahre 1527 (Eroberung) und 1530 (Überschwemmung), die auch aus dem danebenstehenden Epigramm spricht.

Herr *Prof. Hülsen* führte ferner die Architektur in Raffaels *Schule von Athen* auf die des antiken Janusbogens zurück und hob hervor, wie geschickt Raffael es verstanden habe, bei Übernahme gefundener Formen die Wirkung zu steigern. Näheres darüber, wie auch über die Ansicht von Rom, werden die »Mitteilungen« des Instituts bringen.

Herr Privatdozent *Dr. Bombe* erklärte den in *Florenz* im *Palazzo Davanzati* (ursprünglich Davizzi) befindlichen Fresken-Zyklus aus dem Ende des 14. Jahrhunderts: es ist die Illustration des französischen Romans der Kastellanin von Vergy nach einer alten, dem Antonio Pucci zugeschriebenen Bearbeitung in Versen, die noch in der Biblioteca Riccardiana erhalten ist. Die Erklärung wird demnächst ausführlich (in der »Zeitschrift für bildende Kunst«) veröffentlicht werden. Im Anschluß daran wies Herr Senator *Prof. Guido Mazzoni* auf eine zweite italienische Bearbeitung desselben Romans in Parma und Oxford hin.

Herr Generaldirektor *Corrado Ricci* erklärte die in ihrem Aufbau an Raffaels Messe von Bolsena erinnernde Fresko-Lünette, die *Marco Palmezzani* nach einem Karton des *Melozzo* in S. Biagio zu Forlì gemalt hat. Sie stellt ein Wunder dar, das sich bei S. Jacopo di Compostella ereignete: ein unschuldig zum Galgen Verurteilter wird durch Eingreifen des Heiligen (in spanischer Überlieferung des h. Domenico della Calzada, in italienischer des S. Giacomo Maggiore) gerettet. Entstanden ist das Fresko zwischen Ende 1491, wo eine ähnliche Rettung in Forlì standfand, und dem Todesjahr des Melozzo (1494) sowie der Ermordung des Besitzers der Kapelle Giacomo Feo (1495), also 1492 oder 93. Näheres ist in »L'Arte« XIV, Heft 2 dargelegt. *H. B.*

Rom. *Kaiserl. Archäologisches Institut.* Sitzung vom 21. April 1911. Monsignor *Wilpert* sprach über *Cavallinis* Weltgericht in Santa Cecilia in Trastevere. Er betrachtete erst die Theorie des Sondergerichtes und des Weltgerichtes in der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst und bemerkte sehr richtig, daß, während man von Weltgerichtsdarstellungen in den Katakomben bis jetzt kein einziges Beispiel aufweisen kann, diese Darstellung in den Basiliken häufig zu finden ist und daß der Grund dieses Unterschiedes darin liegt, daß man in den Katakomben nur mit den einzelnen Verstorbenen zu tun hatte, während man in den Basiliken auf die ganze Gemeinde rechnen mußte. Die basilikale Kunst schließt das Sondergericht ebenso aus wie die cömeteriale es bevorzugt. Das Sondergericht kann auch in einer Basilika dargestellt werden, aber nur in dem Falle, wo es sich auf einen Verstorbenen und auf sein Grab bezieht, wie z. B. in San Clemente, wo man eine Darstellung des Weltgerichts und eine des Sondergerichts findet. Das Sondergericht findet sich aber sonst auch nicht auf Gräbern wieder, was wohl durch die die Gemüter beherrschende Idee des Weltgerichts, das man nach den Aussprüchen des hl. Paulin von Nola als ein ganz nahes Ereignis ansah, bedingt war. Die ältesten Nachrichten über Weltgerichtsdarstellungen haben wir aus den Schriften des englischen Abtes Benedikt, der im 7. Jahrhundert fünfmal nach Rom reiste und uns Teppich-Malereien beschreibt, und unter anderem uns von einem Teppich mit der Darstellung des Weltgerichts Kunde gibt. Aus der Beschreibung entnimmt man, daß diese Darstellung für die nördliche Wand einer Kirche bestimmt war, was mit der Tatsache übereinstimmt, daß auch in S. Clemente das Weltgerichtsfresko (847—855) auf der nördlichen Wand steht. Auf diesem Fresko sind die Seligen, die Verdammten in der Hölle, Christus als Richter mit den Fürbittern und den Aposteln dargestellt. Auch fehlt das Kreuz nicht darauf. Im Weltgerichtsfresko der Kapelle von San Silvestro bei den SS. Quattro Coronati (1247) sind auch die Engel mit der Posaune und dem gestirnten Firmament dargestellt.

Auf das Fresko Cavallinis kommend sucht Wilpert einige der dargestellten Figuren ikonographisch genauer als es Hermanin getan hatte zu identifizieren. Was den

Altar betrifft, der in der Mitte des Freskos dargestellt die Seligen von den Verdammten trennt, so glaubt Wilpert nicht, daß er irgendwelche Beziehung mit der griechischen Etimasia haben könnte. So hat Wilpert auch die Spuren der vor dem Altar dargestellten unschuldigen Kinder entdeckt. Was die Spuren einer Glorie betrifft, die man über dem Kopfe Christi bemerkt, glaubt Wilpert annehmen zu können, daß darin der Heiland in der Glorie inmitten der himmlischen Heerscharen dargestellt gewesen sei. Wilpert glaubt Cavallinis Weltgericht als eine großartige Trilogie, in der es ein Vorspiel: das Erscheinen Christi in seiner Glorie, die eigentliche Weltgerichtsaktion und ein Nachspiel von Lohn und Strafe gibt, ansehen zu können. Er glaubt auch, was ich mit ihm nicht teilen kann, daß Raffael für seine Disputa das System der Anordnung nach Zonen dem Cavallinischen Fresko entnommen habe. Meiner Ansicht nach lassen sich die entsprechenden Situationen der Gruppen und der einzelnen Figuren in den beiden Fresken nur aus einer ideal gleichen Auffassung erklären. Meiner Ansicht nach konnte ein mittelalterliches Gemälde, und erscheine es uns als noch so schön und vollkommen, keinem Renaissancemaler zur Inspiration dienen, denn sie hatten gegen die künstlerischen Erzeugnisse des Mittelalters eine gar zu tiefe, unüberwindliche Scheu.

Ich kann leider in diesem kurzen Bericht nicht den gelehrten Forschungen Wilperts betreffs dieser Anschauung folgen. *Fed. H.*

VERMISCHTES

Die **Kunstdeputation der Stadt Berlin** hat in einer gemeinschaftlichen Sitzung mit der Kommission für die große Berliner Kunstausstellung 1911 unter Vorsitz des Bürgermeisters Dr. Reicke die von der Stadt Berlin für hervorragende Leistungen auf der diesjährigen großen Berliner Kunstausstellung bewilligte Summe von 12000 Mark verteilt. Die Deputation erwarb die Gemälde »Alt-Berlin« von Louis Lejeune-Charlottenburg und »Legende« von Herbert Arnold-Charlottenburg. Dem Maler Ernst Pfannschmidt-Berlin wurde ein Preis von 3000 Mark für sein Bild »Anbetung der Weisen und der Hirten« zugesprochen, dem Maler Berthold Genzmer ein gleicher Preis für sein Bild »Kinderreigen«. Außer Preisbewerbung waren die Mitglieder der Kommission für die Große Berliner Kunstausstellung 1911.

LITERATUR

Oswald Sirén, *Leonardo da Vinci.* Stockholm, Aktiebolaget Ljus, 1911. 4°.

Die steigende Teilnahme, die sich Leonardo zugewendet hat, wird am deutlichsten durch das Erscheinen zweier erschöpfender Werke über ihn in skandinavischen Sprachen beleuchtet: des ersten Bandes vom Norweger Jens Thiis (im November 1910) und jetzt der schönen Arbeit vom Schweden Sirén, dem Professor an der Stockholmer Hochschule, der sich schon durch seine Untersuchungen über die frühe florentiner Malerei vorteilhaft bekannt gemacht hat. Der Verfasser hat seinen Stoff in vier Abschnitte gegliedert: zuerst gibt er Vasaris Lebensbeschreibung in Übersetzung, mit ergänzendem und berichtigendem Text zwischen den einzelnen Abschnitten; dann eine kritische Würdigung der Werke nach der Zeitfolge ihrer Entstehung; kurze Andeutungen über Leonardos Wesen und Lebensanschauung; endlich reichliche Auszüge aus seinem Malerbuch in Übersetzung.

Durch das feinsinnige Eindringen in die einzelnen Kunstwerke und die Sorgfalt und Selbständigkeit der Kritik beansprucht der zweite Abschnitt, der über die Hälfte des Buches ausmacht, die größte Aufmerksamkeit und verdient durchaus eine Übersetzung ins Deutsche. An der Hand eines reichen Abbildungsmaterials finden hier namentlich die zahlreichen Madonnenzeichnungen aus der ersten Florentiner Zeit eine liebevolle Würdigung; bei der Anbetung der Könige wird nachgewiesen, wie deren ekstatische Stimmung schon durch Botticelli in seinen fünf vorhergehenden Darstellungen desselben Gegenstandes vorbereitet worden sei, während er sich erst in seinem sechsten, in Rom gemalten Bilde (jetzt in der Eremitage) als seinerseits durch Leonardo beeinflußt zeige. Von der bekannten Zeichnung der Tänzerinnen in der Akademie von Venedig wird vermutet, daß sie für die (untergegangene) Himmelfahrt der Maria über dem Portal von S. M. delle Grazie in Mailand bestimmt gewesen sein könne. Sehr eingehend wird die Entstehung der einzelnen Leda-Typen untersucht und dabei bemerkt, sie hätten den einzigen Versuch des Künstlers auf dem Gebiet nackter Frauendarstellungen gebildet, während er an dem populären Venusmotiv vorübergegangen sei.

Wird durch solche Untersuchungen das Bereich unserer Erkenntnis erweitert, so führt die eingehende Betrachtung der Hauptwerke tiefer in das Wesen des Künstlers ein. Bei der 1483 bestellten Madonna in der Grotte wird festgestellt, daß er hier als erster wirklich natürliche Kindergestalten in ihrem vollen Reiz dargestellt habe; das Abendmahl wird als die Schöpfung eines Mannes bezeichnet, für den Architektur, Mathematik und Musik ebenso natürliche Ausdrucksmittel gewesen seien wie die Malerei; Leonardo habe sich hier als ein Realist erwiesen, der doch seine Gestalten weit über das Alltagsleben emporzuheben wisse. Bei dem Bildnis der Mona Lisa wird hervorgehoben, sein Phantasieleben sei so stark gewesen, daß er sich nie von den Sorgen und den Freuden des Sinnenlebens ganz habe erfassen lassen; andererseits sei sein Naturgefühl von einer Innigkeit gewesen, wie man sie sonst nur noch bei den Japanern antrifft; die vielen feinen Abstufungen in der Modellierung sollen hier das flüchtig Wechselnde in der Persönlichkeit zum Ausdruck bringen helfen. Bei der hl. Anna selbdritt habe er trotz der außerordentlichen Klarheit und Bestimmtheit der Modellierung die malerische Weichheit des Helldunkels für die Belebung seiner Gestalten auszunützen gewußt. Sein Ausdruck im Malerbuch, daß das Helldunkel zusammen mit den Verkürzungen die höchste Zier der Malerei bilde, wird auch zur Kennzeichnung seiner Halbfigur Johannes d. T. im Louvre benutzt. — Bei dem Reiterstandbild werden die Entwürfe mit dem springenden Pferde über dem Gefangenen auf das Trivulzi-Denkmal bezogen; für den Pferdekopf auf Dürers Ritter, Tod und Teufel werden Leonardos frühe Federzeichnungen von Pferdeköpfen in der Ambrosiana und in Windsor als die Vorlagen nachgewiesen; als eine weitere Studie, die Michelangelo möglicherweise nach Leonardos Schlachtkarton angefertigt, wird eine Kreidezeichnung der Uffizien mit einem von hinten gesehenen Reiter auf sich bäumendem Pferde abgebildet.

Bei der Zuschreibung der Werke an Leonardo verhält sich Sirén, unter Anführung genauer Gründe, möglichst konservativ. So nimmt er eine gewisse Mitwirkung des Künstlers bei der Dame mit dem Wiesel in der Sammlung Czartoryski an, bei der Belle Ferronnière, bei der Verkündigung in den Uffizien (wo der Vordergrund auf Credi weisen soll), bei Predas Kopie der Madonna in der Felsengrotte sowie bei der Madonna Litta; das weibliche Bildnis der Sammlung Liechtenstein nimmt er für Leonardo in Anspruch, und ebenso die Zeichnung der Isabella von Este im Louvre. Auf der Taufe Christi deutet ihm die vertreibende Behandlung mittels Ölfarbe bei dem vorderen Engel und bei Christus (er hätte auch die Landschaft anführen sollen) auf eine völlig neue Behandlungsweise, die unvermittelt neben der alten verrocchioschen steht; die Madonna

mit den zwei Engeln in London und die ähnlichen Bilder bekunden ihm das Durchschnittsniveau in Verrocchios Atelier; die Federzeichnungen der Leda in Chatsworth und Weimar erkennt er mit Frizzoni als echt an. — Das Nähere über diese Bestimmungen muß in dem anziehend geschriebenen Buche nachgelesen werden, das einen äußerst wertvollen Beitrag zur Würdigung Leonardos bildet.

W. v. Seidlitz.

Paul Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten.* 2. durchges. Aufl. Mit 260 Abb. 4⁰. X. 597 S. Berlin 1911, Bruno Cassirer. M. 25.—, gebd. M. 30.—.

Die wissenschaftliche Zuverlässigkeit dieses schon beim Erscheinen der ersten Auflage gebührend gewürdigten Hand- und Nachschlagebuches ist das Resultat der langjährigen Beschäftigung des Verfassers mit der alten Graphik. Kristeller ist zur Bewältigung des weiten Stoffgebietes die gegebene Persönlichkeit, wir verdanken ihm bereits eine Reihe ausgezeichneter Spezialarbeiten, auch wichtige Beiträge im neuen Thieme-Beckerschen Künstlerlexikon. Er hat alle bedeutenden graphischen Kabinette durchgearbeitet und im Auftrage der italienischen Regierung die dortigen Kupferstichsammlungen geordnet. Die Frucht dieser langen Tätigkeit ist der stattliche Band, dessen Lektüre besonders angenehm empfunden wird durch eine lebendige, fesselnde Darstellungsweise, die den Leser zu weiterem eingehenden Studium der Originale anregt. Bei dem eminent umfangreichen Material war es natürlich unmöglich, jede einzelne Persönlichkeit zu behandeln; das Verdienst des Buches liegt darin, daß alle wichtigen künstlerischen Strömungen und Bestrebungen, die sich neue technische Ausdrucksformen geschaffen haben, hervorgehoben und in historischem Zusammenhange dargestellt werden. Ein reiches und geschickt gewähltes (übrigens auch gut reproduziertes) Abbildungsmaterial unterstützt den Text. So ist es dem Forscher ein ebenso unentbehrliches Nachschlagewerk wie dem Kunstfreund und Sammler. *S.*

Carl Schuchhardt, *Die hannoverschen Bildhauer der Renaissance.* 175 S. gr.-8⁰ mit 50 Lichtdrucktafeln und vielen Textabbildungen. Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1909.

Diese Arbeit gründet sich auf der genauen Untersuchung von etwa 170 Bildwerken, zum größten Teil Grabsteinen, zum kleinern Wappentafeln und Häuserschmuck. Und sie gleicht einer Entdeckungsfahrt in ein unbekanntes Land. In mehr als zehnjähriger Forschung ist es dem Verfasser gelungen, die Masse stilkritisch so reinlich zu sondern, daß nunmehr eine Doppelreihe klar umschriebener Meister von 1550—1750 erkennbar wird. Denn für mehr als zwei gleichzeitige Werkstätten scheint die Stadt nicht Raum gehabt zu haben und deren Leistungen waren auffallend gering im Vergleich etwa zu Halberstadt oder Magdeburg. Die Monogrammisten des 16. Jahrhunderts sind biedere Handwerker, bis ein Fremder, Jeremias Sutel aus Nordheim (1608—31), eine feinere Formensprache einführte. Dieser Künstler, der in seinen besten Jahren von einem betrunkenen Maler meuchlings erstochen wurde, bezeichnet mit seinen anmutigen biblischen Reliefbildern auch gleich den Höhepunkt. Denn sein Schüler Ludolf Witte (1631—49) und dessen Schüler Peter Köster (1649—69), welcher den umfangreichen Bilderschmuck des Leibnitzhauses 1652 schuf, fallen gegen ihn schon merklich ab. Die Kösterschüler tragen dann Sutels Stil wieder ganz handwerklich manieriert aus, bis durch den trefflichen Joh. Ferd. Ziesenniß eine kräftige, barocke Auffrischung kommt. Wird somit die allgemeine Kunstgeschichte aus dieser Studie wenig Gewinn ziehen, so ist sie um so wichtiger für die Stadt und ihr Gebiet. Die Ausbeute für Geschlechter-, Wappen-, Trachten- und Inschriftenkunde, für die Entwicklung des Grabmals und des Ornaments hat der Verfasser mit allseitigem Verständnis in der Einleitung umschrieben. Das Ganze ist vorbildlich für ähnliche Arbeiten, die wir uns nur recht zahlreich wünschen können. *Bergner.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 33. 28. Juli 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

WIENER BRIEF

Der Wiener Kunstfrühling hat uns diesmal keinerlei nennenswerte Emotionen gebracht, höchstens solche, die mit Kunst nur im übertragenen Sinne des Wortes etwas zu tun haben. Das öffentliche Kunstleben stand im Zeichen der Jubiläumsfeierlichkeiten der *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* (Künstlerhaus). Die Künstlergenossenschaft ist vor fünfzig Jahren gegründet worden, hatte schon in den ersten Anfängen einen etwas offiziellen Charakter und hat es im Verlaufe von fünfzig Jahren verstanden, die Gunst des breiten Publikums, sowie der hohen und höchsten Kreise zu erringen und »die« Wiener Kunst zu repräsentieren. Diese allgemeine Gunst zeigte sich nun deutlich genug in glanzvollen Festen und Empfängen, Reden, Toasten, in großen Geldzuwendungen und, last but not the least, sie zeigte sich auch darin, daß in der »Jubiläumsausstellung« fast sämtliche ausgestellte Werke ihren Käufer fanden. Daß diese retrospektive und akademische Kunstrichtung in Wien noch heute so feste Wurzeln hat, gehört zu den vielen rätselhaften Unerklärlichkeiten der Kaiserstadt, die ja auch in andern Beziehungen die konservativste aller Großstädte ist. Ein geistreicher Wiener Publizist hat die witzige Parallele gezogen: »Die Künstlergenossenschaft verhält sich zur Malerei ähnlich wie der Männergesangverein zur Musik«. Und da auch der Männergesangverein in Wien, der Musikstadt par excellence, noch heute eine hochoffizielle Stellung einnimmt und große Bedeutung hat, so stimmt die Gleichung auch nach außen. Der ernste und unvoreingenommene Kunstbetrachter, der es vorzieht, von Künstlern Werke zu sehen statt schwungvolle Reden zu hören, hätte erwartet, anläßlich des Jubiläums in einer großen Ausstellung das Fazit der letzten fünfzig Jahre zu sehen, an der Hand der besten Werke der verstorbenen und lebenden Künstler beurteilen zu können, was denn nun die Genossenschaft Zeit ihres Bestehens Gutes geleistet hat. Aus unerfindlichen Gründen hat sich die Genossenschaft diesen Rechenschaftsbericht geschenkt. Böswillige Menschen wollen wissen, daß die retrospektive Ausstellung des Aquarellistenklubs der Genossenschaft im heurigen Winter (vergl. Kunstchronik Nr. 16, Sp. 248) der Genossenschaft die Lust zu solchen Experimenten genommen hat. So war die Jubiläumsausstellung nur dem Namen nach eine besondere, tatsächlich war sie eine der gewöhnlichen Frühjahrsausstellungen mit ein paar Gästen. Etwas Besonderes waren bloß die vom Thronfolger für die neue Hofburg bestellten Historienbilder, die auch ausgestellt wurden. Sonst überwogen wie immer die Porträts, die bestenfalls repräsentativ, manchmal routiniert à la László waren. Unter den Malern waren m. E. nur zwei hervorhebenswert, Jehudo Epstein, ein temperamentvoller Künstler mit beherztem saftigem Kolorit (besonders in seinem Bilde »Im Gemüseladen«, einer italienischen Straßenszene mit überzeugendem Leben) und Hans Larwin mit seinem Bilde »Wintersport in Neustift am Walde«. Von Gästen hatten sich u. a. einige Worpsweder, Lavery, László, sowie Leon de Smet, ein belgischer Pointillist, dem es in der vornehmen und reservierten Umgebung nicht recht wohl war, eingefunden. Von Plastikern ist Karl Wollek zu nennen, der leider in seinem kolossalen »Wieland der Schmied«, der für das neue Brünner Museum bestimmt ist, sich zu einer bramarbasierenden Geschwollenheit und Aufgeblasenheit hinreißen ließ, die Größe und Monumentalität bedeuten soll.

Die *»Sezession«* hat in ihrer Ausstellung eine große Kollektion von Werken Alfred Philippe Rolls gezeigt. Die Wahl ist bedauerlich. Man sieht in Wien so wenig von guter fremder Kunst, daß es zu falschen Auffassungen führen kann, wenn ein historisch interessanter Künstler, der in seiner Jugend eine gewisse Entwickelungsbedeutung gehabt hat, heute aber zu den Künstlern gehört, die der jungen Kunst im Wege stehen, gleichsam ein akademisches Überbleibsel aus der Manetzeit ist, von einer Vereinigung gefeiert wird, die dem Leben dienen will. Vor allem Rolls letzte Bilder haben eine manchmal geradezu unerträgliche Süßlichkeit der Farbe und der Empfindung. Einer Freundespflicht genügte die Sezession, indem sie eine Gedächtnisausstellung des im Dezember 1910 verstorbenen Mitgliedes Franz Jaschke veranstaltete. Aus akademischen Schulanschauungen hervorgegangen, hat er sich in seinen spätern Bildern an die Franzosen und Belgier, an Pissarro, Monet und Rysselberghe angeschlossen. In den Arbeiten, die um 1900 entstanden, interessierte ihn vor allem das leuchtende Blumenbeet; in seinen letzten Arbeiten wurde er wieder weich und zart, grünviolette Schatten wiegen vor. Ein interessantes unaufdringliches Talent, das in dieser Kollektiv-Ausstellung zu Ehren kam. Die Mitgliederausstellung brachte kein Werk von über-

ragender besonderer Bedeutung. Dagegen muß anerkannt werden, daß das Niveau ein hohes, der Durchschnitt der malerischen Qualität ein durchaus guter war. Das zeigte sich vor allem in einer großen Reihe ausgezeichneter Interieurs und Stilleben, von denen einige weit über dem gewöhnlichen Durchschnitt standen. Ich nenne die Interieurs von Rud. Nißl, besonders das Rokoko-Interieur von einer Menzelschen Delikatesse, die niederösterreichischen Bauernstuben mit ihren derben Farben von Leonh. Schuller, die köstlichen Marionetten von Max Lenz, die »Blaue Vase« von Abrah. Neumann, und die Frucht- und Blumenstücke von Herm. Grom-Rottmayer, Ant. Kerschbaum, Louise Fränkel-Hahn und Grete Wien-Veit. Daß gerade das Stilleben oder die stillebenartig behandelte Landschaft und das Porträt (ich nenne die Landschaften von Max Lenz, die drei delikaten Porträts von Schmoll von Eisenwerth) die tüchtigsten Künstler interessieren und daß gerade hier die besten Leistungen entstehen, ist kein Zufall, sondern natürliche Entwickelung. Eine Zeit, die nicht mehr auf die zeichnerischen oder plastisch-räumlichen Qualitäten in der Malerei Gewicht legt, sondern den rein malerischen, optischen Qualitäten nachgeht, wird an dem reinen Stück Malerei, am sonst interesselosen Objekt lernen und an der gelungenen Bewältigung des Problems seine Freude haben. In allen Zeiten, wo die optische »reine« Malerei besonders hoch stand, bei den Römern, im 17. Jahrhundert, bei den Franzosen des 19. Jahrhunderts bemühten sich die Besten um ähnliche Aufgaben. Diese Tatsache beweist schon, daß man diese Künstler nicht mit dem geringschätzigen Wort »Techniker« abtun darf. Ein Rosenbusch von Manet hat für die Entwicklung der Malerei eine größere Bedeutung als die riesigen historischen Fresken oder die großen Idealgemälde jener Zeit. In diesem Sinne sind auch die Arbeiten eines jungen, bisher unbekannten Künstlers, Felix Albrecht Harta, die gewiß zum Bedeutendsten der Ausstellung gehörten, einzuwerten. In einigen Bildern, besonders in der »Grünen Schaukel«, zeigt sich zwar ein starker Einschlag von van Gogh, in seinen letzten Bildern, z. B. in der »Winterlandschaft aus Ober-St. Veit«, geht er in den Bahnen eines noch jüngeren Künstlers, Oskar Kokoschka (vgl. Kunstchronik Nr. 17, Sp. 265), aber aus seinen Brügger Bildern und vor allem wieder aus seinen beiden Stilleben (eines mit Fischen und eines mit einem gerupften Huhn) spricht eine derart ursprüngliche und temperamentvolle Kraft, neue Probleme anzupacken und durchzuführen, daß man mit Vertrauen und Hoffnung seiner weiteren Entwicklung entgegensehen kann.

Den stärksten und unmittelbarsten Talenten pflegte man sonst in den Ausstellungen der Vereinigung *»Hagenbund«* zu begegnen. Diesmal war man einigermaßen enttäuscht. Die besten Bilder kamen diesmal von auswärts, so die in brennenden Farben leuchtenden Stilleben von Gustav Gwozdecki (Paris), die merkwürdig schematisierten und doch in ihrer scheinbaren Primitivität raffinierten Werke des Ungarn Lenö Remsey (zwei Porträts und Magdalene zu Füßen Christi), die unter van Goghs Einfluß entstandenen Marinen von Wenzel Hablik (Weimar) und endlich eine Reihe von Bildern des jungen Tschechen Jakub Obrovsky. Der letztgenannte hat in manchen Arbeiten noch mit der mehr zeichnerischen Manier seines Meisters Švabinsky zu kämpfen, von Švabinsky stammen auch die kräftigen und doch kalten anilinartigen Farben (besonders beim Bilde »Zigeuner im Grünen«); in einigen Bildern, wie in der Landschaft mit Staffage, zeigt sich aber ein höchst beachtenswertes Streben zu einem neuen großfigurigen Idealbilde zu gelangen. Unter den Plastiken sind die Arbeiten von Karl Stemolak zu nennen, die freilich nicht über das hinausgehen, was Hanak uns besser gibt.

Bei dem schwachen Interesse, das die Kunstvereinigungen fremder Kunst zuwenden, bleibt es den Kunstsalons überlassen, die Vermittler zu bilden. Über die bedeutende Tätigkeit der *Galerie Miethke,* die in kunstpädagogischer Hinsicht weit über die Tätigkeit einer Kunsthandlung hinausgeht, ist fallweise berichtet worden. Der Salon Miethke ist aber auch deshalb wichtig, weil er der Vermittler zwischen einer Gruppe unabhängiger Künstler, der sogenannten »Klimtgruppe«, und dem Publikum ist. Zuletzt wurde eine Kollektivausstellung von Bildern Kolo Mosers aus den letzten Jahren veranstaltet. Moser hatte noch nie seine Bilder öffentlich gezeigt, um so interessanter war die Schau. Die Scheu des bedeutenden Architekten und Kunstgewerblers, als Maler vor die Öffentlichkeit zu treten, entsprang vielleicht einer strengen Selbstkritik, die diese Werke nicht allzu hoch einschätzt. Man sieht die verschiedensten Einflüsse, die oft glücklich verarbeitet sind, besonders in manchen Stilleben, im allgemeinen wird man aber dabei bleiben, in Kolo Moser auch fernerhin den bedeutenden *Kunstgewerbler* zu erblicken. Auch in der Galerie *Arnot* hat man in den letzten Ausstellungen manche interessante Bilder, besonders französische Provenienz sehen können.

Am 13. Juli wurde hier eine seltene Feier begangen. Oberbaurat Professor *Otto Wagner* hat seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert. Die meisten, die das hören, werden erstaunt sein zu hören, daß der Mann, der noch heute ein Objekt heißester Liebe und tiefsten Hasses ist, den die jungen und jüngsten österreichischen Architekten nicht nur als Lehrer und Meister, sondern auch als einen der Ihren verehren und der in unerschöpflicher Arbeitskraft an den größten Aufgaben schafft, bereits in so hohem Alter steht. Es zeigt sich wieder, daß ein Genie nicht an Jahre gebunden ist, daß ein wirklich Großer kein Abwärts kennt, daß seine Entwicklung nur mit dem Tode ein Ende hat. Es ist bewunderungswürdig, die Entwicklung dieses Architekten an der Hand seiner Werke zu verfolgen. Ein Schüler van der Nülls und Siccardsburgs ist er in einer Periode aufgewachsen, die im »Stilbauen« ihr Heil und ihren Ruhm sah. Auch seine ersten Bauten sind im Stile der italienischen Renaissance gehalten. Dann aber befreite er sich langsam von diesen Fesseln und versuchte es, aus dem Zwecke der Bauten heraus eine neue Baukunst

zu schaffen, ohne freilich zunächst ganz den Zusammenhang mit der Tradition aufzugeben. Hierin hat sein Entwicklungsgang eine große Ähnlichkeit mit dem des großen verstorbenen Meisters Messel. In seinen letzten Werken ist er aber über Messels letzte Entwicklungsphase hinausgegangen, indem er mit allen überbrachten, letzten Endes von der Antike herstammenden Bauformen und Ornamenten brach und aus dem Zwecke der Bauten, aus ihrem Rauminhalt und ihrem Raumgefühl heraus neue konstruktive Formen schuf. Seit Jahren hat er sich die größten Ziele gesteckt: die Lösung des Problems »Großstadt«. Dahin zielt sein jahrzehntelanges Mühen um die Schöpfung *des* Großstadthauses, des Zinshauses, sowie seine großen Arbeiten und Pläne auf dem Gebiete der Platzanlagen, Stadt- und Flußregulierungen. Er ist einer vom Geschlechte jener großen Baukünstler des 18. Jahrhunderts, die eine ganze Stadt um- und neuschaffen konnten. Freilich nur dann konnten, wenn man ihnen die Gelegenheit dazu gab. Und damit sind wir beim Martyrium Wagners. Es scheint, daß das Schicksal die größten Schöpfer damit brandmarkte, daß es sie zu Unverstandenen und zu Fremden in ihrer Zeit machte. Was ist bis heute das Lebenswerk eines von Schaffenskraft so überquellenden Künstlers wie Wagner? Eine Reihe von Zinshäusern und Palästen, die Anlage der Stadtbahn und die Wienregulierung, das Gebäude der Postsparkasse und der Bau der Landesirrenanstalt Steinhof mit der den ganzen Westen Wiens dominierenden herrlichen Kirche mit der goldstrahlenden Kuppel. Das übrige ist in Entwürfen begraben, während Wien neu entsteht, während den kläglichsten Reisbretthandwerkern die größten Aufgaben zufallen. Wieder taucht der Name Messel auf. Freilich nur, um den Unterschied der Wiener und Berliner Kunstbaupolitik vor Augen zu stellen. Das letzte Kapitel dieser Geschichte heißt: »Das städtische Museum auf dem Karlsplatze resp. auf der Schmelz.« Die jahrelangen Kämpfe um den von Wagner projektierten Bau auf dem Karlsplatze sind noch in frischer Erinnerung. Nun ist das Projekt der Verbauung des Karlsplatz-Endes endgültig gefallen, man hat den aufgelassenen Friedhof beim ehemaligen Exerzierplatze, der Schmelz, für den Museumsbau in Aussicht genommen. Wagner hat sofort den Gedanken aufgegriffen und ihn gleich ins Große gestaltet, indem er dort draußen ein Kunstzentrum schaffen wollte, den geplanten Neubau der Kunstakademie und der Staatsgalerie (»Moderne Galerie«) in seinen Entwurf einbezog. Der Plan ist so groß und so gut, daß man mit Sicherheit annehmen darf, daß er nicht durchdringen wird. Zunächst hat man bloß erfahren, daß man zwecks Erlangung von Plänen eine Konkurrenz unter den österreichischen Architekten ausschreiben will. Das köstlichste ist, daß in derselben Sitzung des Stadtrates, in der man mit Übergehung Wagners eine neuerliche Konkurrenz ausschrieb, demselben Wagner eine der höchsten Ehrungen der Stadt, die doppeltgroße goldene Salvatormedaille zur Feier seines Geburtstages zugesprochen wurde. »Sie haben Augen und sehen nicht — —!« Jedenfalls aber sorgt man in Wien dafür, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen.

Welchen Erfolg übrigens die auf ein ernstes Erfassen der Aufgaben gerichtete Lebensarbeit Wagners bei den zuständigen Stellen gehabt hat, zeigen verschiedene Kundgebungen des Stadtrats als Baubehörde, die verdienen verewigt zu werden. So der Beschluß, Preise für »künstlerisch ausgeschmückte« Häuserfassaden auszusetzen. Was man unter »künstlerisch ausgeschmückt« versteht, ist leider nur zu klar, da der Beschluß mit verursacht wurde durch eine Beschwerde der durch den modernen Zweckstil brotlos gewordenen dekorativen Bildhauer und Stukkateure. Diese Enunziation steht auf demselben Standpunkte, wie der Kampf der Droschkenkutscher gegen das moderne Automobil. Der Stadtrat will durch Preise und Steuerermäßigungen den alten Barock- oder Biedermaier-Ornamentgeschmack wieder in Flor bringen, damit ein Gewerbe »gerettet« werde.

Gefährlich werden solche sentimentalen Anwandlungen der Behörden aber, wenn sie aggressiv werden, wie das beim Hause des Architekten *Loos* am Michaelerplatz geschieht. Loos, der die letzten Konsequenzen aus dem Wagnerschen Grundsatze von der Zweckmäßigkeit gezogen hat, hat jedem Ornament den Krieg erklärt. Er hat ein großes Haus gebaut, im untern Teile Geschäftshaus, im obern Zinshaus. Der Unterbau ist mit kostbarem grünem Marmor verkleidet, von eingestellten Säulen getragen, der Oberbau ist schmucklos, die Wirkung beruht bloß auf den Proportionen der einfach eingeschnittenen Fenster und der Mauer und auf den einfach gebrochenen Dachlinien. Gegen diesen Bau erhob sich ob seiner aufregenden Nacktheit, sintemal er auf einem der belebtesten Punkte der inneren Stadt steht, ein Sturm der Entrüstung, und die Baubehörde verpflichtete den Bauherrn, am Baue bis zu einem bestimmten Termine eine »Fassade« anbringen zu lassen. Der Termin ist am Verstreichen und die Behörde droht, das fertige Haus auf Kosten des Bauherrn nochmals einrüsten zu lassen und die »Fassade« nach eigenen Entwürfen zwangsweise anzukleben. Zur Ehre der Wiener Architekten sei es gesagt, daß sich bisher noch keiner gefunden hat, der zu diesem unerhörten Skandale seine Hand geboten hätte. Denn selbst der, dem der Bau gar nicht behagt, muß sich schon aus purer Anstandspflicht gegen eine solche Schändung des Werkes eines andern Künstlers auflehnen.

Vielleicht werden die Wiener Architekten auch hier den Korpsgeist wahren, so wie sie sich jüngst zu einer Art Trust gegen die reichsdeutsche Konkurrenz zusammengeschlossen haben. Unter der Führung der »Zentralvereinigung der Architekten Österreichs« haben einige Vereinigungen, wie der Architektenklub der Genossenschaft bildender Künstler Wiens, der Hansen-Klub, die Gesellschaft österreichischer Architekten, die Fachgruppe für Architektur und Hochbau des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins und die »Wiener Bauhütte« beschlossen, ihre Mitglieder zu verpflichten, nur an solchen österreichischen ***Wettbewerben*** sich als Bewerber oder Preisrichter zu be-

teiligen, die von den ausschreibenden Stellen auf die Teilnahme in Österrreich ansässiger Architekten beschränkt werden. Ausgenommen sind natürlich internationale Wettbewerbe. Es soll sich dabei um einen Akt der Notwehr handeln, da sich in letzter Zeit in Deutschland die Gepflogenheit herausgebildet hat, bei Konkurrenzen nur reichsdeutsche Architekten heranzuziehen, während in Österreich in einer Reihe von wichtigen Fällen große Aufträge an reichsdeutsche Künstler vergeben wurden. Außerdem soll dadurch auch die heimische Industrie geschützt werden, da die fremden Architekten bei österreichischen Bauten die Lieferungen häufig auch an ausländische Firmen vergeben. Glücklicherweise haben wir in Österreich nicht auch einen starken Import von fremden modernen Bildern und Statuen. Sonst müßte man vielleicht auch hier einen Modus finden, um kurzerhand die Grenzen zu sperren und diesen unlautern Wettbewerb einfach von »gewerbeförderungswegen« verbieten. *O. P.*

NEKROLOGE

Charles J. Palmié, ein trefflicher Münchener Landschaftsmaler, ist am 15. Juli plötzlich gestorben. Der Künstler, der am 22. Oktober 1863 in Aschersleben geboren war, griff mit frischem Behagen und lebhaftem Temperamente neue malerische Probleme auf, in den neunziger Jahren den Pleinairismus, in den letzten Jahren den französischen Impressionismus; so schritt er in seiner Entwickelung stetig fort. Mehrere bedeutende Galerien kauften seine Werke, u. a. die Münchener Pinakothek, die Nationalgalerie in Pest, das Magdeburger, Nürnberger und das Leipziger Museum.

Der bekannte ungarische Maler **Ladislaus Hegedüs**, Professor an der Hochschule für bildende Künste in Budapest, einer der produktivsten ungarischen Künstler, ist im Alter von 42 Jahren gestorben. Mit Vorliebe behandelte er Stoffe der Geschichte oder der Bibel (vergl. seinen »Kain und Abel« aus dem Budapester Museum, reproduziert in »Meister der Farbe«, Jahrgang 1910) und aus dem Leben der ungarischen Bauern. In der Darstellung dieser Motive ist er ganz eigenartig, er sucht neben dem Figürlichen, das er aufs liebevollste behandelt, auch immer die Stimmung des Augenblicks zu erhaschen, die jeweilige Beleuchtungs- und Lichtbeschaffenheit.

PERSONALIEN

Heinrich Wölfflin, der einen Ruf nach München als Nachfolger Berthold Riehls unter außerordentlich vorteilhaften Bedingungen erhalten hatte, erklärte in seinem Kolleg, daß er diesem Ruf *nicht* folgen, sondern in Berlin bleiben werde. Die Hörer des beliebten Kunstgelehrten begleiteten diese Erklärung Wölfflins mit stürmischem Beifall. Demnach sind die besonderen Anstrengungen, die man in Berlin gemacht hat, Wölfflin zu halten, doch noch von Erfolg begleitet gewesen.

Dr. E. Renard ist an Stelle des Geheimrats Clemen zum Provinzialkonservator der Rheinprovinz gewählt worden. (S. unter Denkmalpflege.)

Der greise **Reinhold Begas** ist am 15. Juli, seinem 80. Geburtstage, Gegenstand zahlreicher Ehrungen und Auszeichnungen gewesen. Der Kaiser ernannte ihn zum Wirklichen Geheimen Rat mit dem Prädikat Exzellenz. Adressen hatten u. a. überreichen lassen die Berliner Akademie der Künste (die auch beschloß, Begas durch Aufstellung seiner Büste, deren Schaffung Peter Breuer übertragen wurde, zu ehren; sie soll im großen Sitzungssaal ihren Platz finden), die Dresdener Akademie der Künste, der Verein der Berliner Künstler, der seinen Glückwunsch durch Prof. Schulte im Hofe aussprechen ließ und eine Adresse in romanischer Urkundenform von Prof. Ansgar Schoppmeyer überreichte. In der Adresse des Berliner Magistrats heißt es u. a.: »Unsere ehrerbietigsten Wünsche gelten dem großen Meister, der vor fast 60 Jahren mit seinen ersten Schöpfungen vor die Welt trat und dessen Namen schon in seinen frühen Jugendjahren mit Anerkennung von der kunstliebenden Welt genannt wurde, in dem dann die Meister der Renaissancezeit und der Kunst des 17. Jahrhunderts das Gefühl eigener Begabung, eigener Kraft und eigener Lebensaufgabe erweckten. Unser freudiger Gruß gilt dem Berliner Mitbürger, der in unserer Stadt geboren und auferzogen, hier durch das väterliche Haus rechtzeitig in die Bahn der Kunst gelenkt, die Meister gefunden hat, die ihn in sein zukünftiges Herrscherreich einführten.« Auch die Bildhauervereinigung von Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler ließ ihrem Ehrenmitglied eine Adresse überreichen, ferner der Ortsverein der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft, die Franz Stassen geschaffen hat.

Ministerpräsident Baron **Gautsch** ist auf seine Bitte vom Kaiser von Österreich von der Funktion des Präsidenten des Kuratoriums des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie enthoben worden.

Professor **Max Geisberg** vom Kupferstichkabinett in Dresden wurde zum Direktor des Westfälischen Landesmuseums gewählt.

Zum Direktor des Landesmuseums in **Wiesbaden** wurde Dr. **Eduard Brenner**, Volontär am Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz, ernannt.

Als Nachfolger des nach Lübeck berufenen Dr. Karl Schaefer wurde Dr. **Edwin Redslob**, Direktorialassistent am Suermondt-Museum in Aachen, an das Gewerbemuseum in *Bremen* berufen.

× Die Verleihung der **Medaillen auf der Großen Berliner Kunstausstellung** ist diesmal in einer Weise erfolgt, die im ganzen allgemeine Zustimmung gefunden hat. Die große goldene Medaille ist dem Bildhauer *Reinhold Felderhoff* zugefallen, der die große Marmorfigur einer Frau, die ihr Kind auf die rechte Schulter emporhebt, ausgestellt hat, ein schönes und solid gearbeitetes Werk, das zwar an Selbständigkeit der Komposition wie der Einzelausführung manches vermissen läßt, die Masse der übrigen Skulpturen im Moabiter Glaspalast aber tatsächlich durch seine trefflichen Qualitäten übertrifft. Die kleine goldene Medaille erhielten: der Rixdorfer Stadtbaurat *Reinhold Kiehl*, dessen Sonderausstellung großen und berechtigten Beifall findet; der ausgezeichnete junge Radierer *Erich Wolfsfeld; Max Schlichting*, der gleichfalls eine Kollektivausstellung seiner neuesten Bilder veranstaltet hat; die Maler *August von Brandis* und *Kayser-Eichberg*, die durch ihre besten Werke die Aufmerksamkeit erregten; der Elsässer Bildhauer *Charles Jäckle*, der in dem Saal der reichsländischen Künstler eine Büste von feinen Qualitäten zeigt. Vielfach fällt es auf, daß die Schweizer, die ohne Frage das Beste gesandt haben, was die Ausstellung an Werken der Malerei überhaupt enthält, völlig leer ausgegangen sind. Aber sie sind eben zu »modern«!

Wien. Der Kaiser von Österreich hat den bekannten Großindustriellen und Sammler **Gustav Benda** in den Adelsstand erhoben. Benda hat dem Kunsthistorischen

Hofmuseum mehrere wertvolle Geschenke gemacht, unter anderem war er der Spender der auf der letzten Lanna-Auktion erworbenen Kehlheimerstein-Reliefs, deren eines das Reiterbildnis Kaiser Max I. von Hans Daucher ist.

WETTBEWERBE

Der Vorstand des **Vereins deutscher Ingenieure** hat nunmehr endgültig beschlossen, auf dem Grundstück gegenüber dem Reichstagsgebäude an der Ecke der Sommer- und Dorotheenstraße in Berlin, das dem Verein gehört, ein neues Haus für den Verein zu errichten. Die Geldmittel für den Neubau in Höhe von 900000 Mark wurden bewilligt. Dem Neubau soll ein neuer Entwurf zugrunde gelegt werden, für den ein engerer **Wettbewerb** ausgeschrieben ist. Mit der Durchführung dieses Wettbewerbes wurde ein Bauausschuß betraut.

Die Stadtverordnetenversammlung in **Kassel** bewilligte $1^1/_2$ Millionen zur Errichtung einer **Stadthalle** und 20000 M. zu einem **Wettbewerb** unter den Architekten Deutschlands für Entwürfe zu dieser Halle.

DENKMALPFLEGE

In der **Organisation der Denkmalpflege der Rheinprovinz** steht für diesen Herbst eine Veränderung bevor. Der *Provinzialkonservator* der Rheinprovinz, Geheimrat Prof. Dr. *Clemen*, der nunmehr 18 Jahre, seit der Einführung der Dezentralisation der Denkmalpflege in Preußen diesen Posten verwaltet hat, hat mit Rücksicht auf den stetig wachsenden Umfang der Geschäfte gebeten, von diesem Amt entbunden zu werden, um sich seinem Lehramt an der Bonner Universität und seinen wissenschaftlichen Veröffentlichungen freier widmen zu können. Als sein Nachfolger ist der z. Z. als Hilfsarbeiter in das Kultusministerium beurlaubte Dr. *Renard* gewählt worden, der, ein geborener Kölner, als erster Assistent und Vertreter des Provinzialkonservators, sowie als Direktor des Denkmälerarchivs schon zehn Jahre in der Rheinprovinz tätig gewesen ist. Aus den Sachverständigen der Provinzialkommission für die Denkmalpflege ist als eine neue Instanz der *Denkmälerrat der Rheinprovinz* gebildet worden, der bei den wichtigeren Denkmälerfragen zu hören ist. Als sein Vorsitzender ist Geheimrat Clemen gewählt worden, der dadurch an der Spitze der provinzialen Organisation der Denkmalpflege verbleibt. Diejenigen Denkmäler, bei denen der Vorsitzende des Denkmälerrates regelmäßig mitzuwirken hat, sind durch Provinzialausschuß und Staatsregierung gemeinschaftlich festgesetzt worden: es gehören dazu die größeren kirchlichen Denkmäler, darunter sämtliche Dome und eine Anzahl der bedeutenderen profanen Denkmäler, Burgen und Stadtbefestigungen. Prof. Clemen behält auch die Leitung der Inventarisation der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz und den Vorsitz in der Kommission für die Denkmälerstatistik. Die neue Organisation tritt mit dem 1. Oktober d. Js. in Kraft.

Zum Schutze des alten **Metz** hat jetzt die Gesellschaft für lothringische Geschichts- und Altertumskunde eine Gruppe »Alt-Metz« gebildet. Mehrfach sind in letzter Zeit kunst- oder ortsgeschichtlich bemerkenswerte Bauten der lothringischen Hauptstadt bedroht oder zerstört worden. Zur Erhaltung des Ortsbildes soll nun künftig der Vorstand der Gesellschaft durch die Gruppe Alt-Metz von der Vornahme derartiger Bauänderungen rechtzeitig in Kenntnis gesetzt werden.

FUNDE

Frankfurt a. M. Durch die Tageszeitungen geht die alarmierende Nachricht eines **Dürerfundes.** Bei den von dem Kirchenmaler Ballin geleiteten Renovierungsarbeiten der **Deutschordenskirche in Sachsenhausen** wurde in der Sakristei ein braun in braun gemaltes, Wände und Wölbung bedeckendes Fresko teilweise bloßgelegt. Links an der Wölbung erscheint eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä, die sich aufs engste an Dürers Holzschnitt von 1510 (B. 94) anschließt; rechts in der Wölbung eine auf Engelköpfchen stehende Vergine immacolata, völlig undürerischen Typs, die unten an den Wänden flankiert wird von den Figuren eines hl. Georg (rechts) und hl. Christophorus (links), welch letzterer völlig auf Dürers Holzschnitt von 1511 (B. 103) zurückgeht. Zwischen den beiden Heiligen hat sich das Stehfigürchen eines Mannes, der durch die Palette in seiner Hand als Maler gekennzeichnet ist, gefunden; in seiner Rechten hält er eine Tafel mit der Inschrift: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu MDXXV (sic!).

Es handelt sich bei den Fresken aller Wahrscheinlichkeit nach um die Arbeit eines Lokalmeisters, der sich durch die Benutzung Dürerscher Vorbilder und last not least des Dürerschen Namens auszeichnet. An Dürer selbst ist nicht entfernt zu denken; abgesehen von biographischen Unmöglichkeiten sprechen stilistische Bedenken gegen seine Autorschaft. Die Persönlichkeit des kleinen Unbekannten zu eruieren, wird nur möglich sein, wenn man die Akten der Ritter des Deutschherrenordens, die zurzeit, soviel ich weiß, in Wien sich befinden, durchsieht. Es wäre ja sehr erfreulich, an und für sich ein neues Werk Dürers kennen zu lernen, aber hier liegt der Fall einer lokalen Sensation vor, die sogleich auf das notwendige Maß zurückzuführen gut sein wird. *B.*

Gotische Malereien in Mainz. In der ihrer Bestimmung seit einem Jahrhundert entfremdeten Karmeliterkirche in Mainz haben sich an einer Wand des südlichen Seitenschiffs Malereien gefunden, die der Denkmalpfleger Professor Neeb hat bloßlegen lassen. Die unterste Malschicht besteht aus einer zeichnerisch behandelten Darstellung des Martyriums der hl. Katharina in verschiedenen kleinen Feldern. Es ist das Werk eines hervorragenden Künstlers, von vortrefflicher Komposition und ungemein lebendiger, sicherer und geistreicher Zeichnung. Zeit: zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Diese Malschicht ist zum Teil bedeckt von einer großen etwa 5 m breiten und 6—7 m hohen in Spitzbogen abschließenden farbigen Malerei. Links der Tod Mariä, rechts in drei Felder geteilt wieder Katharinengeschichtenbilder (unter diesem rechten Teil befindet sich das eben genannte ältere Katharinenmartyrium). Diese größere Malerei ist sehr schlecht erhalten. Kaum ist eine ganze Gestalt vorhanden, nur einzelne Köpfe, Körperteile, Heiligenscheine tauchen aus der Zerstörung herauf und es bedurfte allen Scharfsinns und Fleißes der mit der Aufnahme einer naturgroßen Kopie beauftragten Maler Velte und Kientzel, die Komposition und die einzelnen Figuren zu enträtseln. Die Kopie ist übrigens durchaus gelungen. Der Meister dieser Bilder, die dem Anfang des 15. Jahrhunderts *vor* Eindringen des neuen Stiles angehören, ragt bei aller Tüchtigkeit nicht an den Meister der älteren Katharinenszenen heran. Charakteristisch ist die feine Färbung, die sich noch wohl erkennen läßt, und die sehr sorgfältige Modellierung und Durchbildung der Köpfe und die Belebung der Hände. Unten auf der rechten Seite dieser Bilderwand und noch unterhalb der älteren Katharinenbilder haben die beiden Kopisten eine zugemauerte breite Mauernische entdeckt, die geöffnet wurde und in völliger Farbenfrische ein fast tadellos erhaltenes Ursulamartyrium aufwies. Die mit ihren Begleiterinnen im Schiff aufrechtstehende Heilige

wird vom Ufer aus bei der Landung mit Pfeilen beschossen. Diese Malerei wird spätestens aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammen, ist gleichfalls in der Farbe eigen und fein (zarte rote und tiefe blaugrüne Töne) und zeigt in den zierlich durchgeführten weiblichen Köpfen den allmählich immer deutlicher werdenden graziösen Frauentypus der Mittelrheiner. Wenn auch der Maler dieses kleinen Wandbildes gleichfalls nicht den Rang des ältesten Katharinenmeisters zu erreichen scheint (Irrtum vorbehalten; zeichnerische Arbeiten gegenüber durchgeführten beurteilt man ja leicht beim ersten Anblick zu günstig), so ist doch der letzte Fund von besonderer, nicht weiter auszuführender Wichtigkeit. Das Ursulabild wird im Gegensatz zu dem großen Wandbild des Todes Mariä und des Katharinenmartyriums, dessen Farbenteilchen unaufhörlich weiter abblättern werden, erhalten bleiben und bei der Spärlichkeit der noch vorhandenen Reste der mittelrheinischen Malerei überhaupt seine kunstgeschichtliche Rolle zu spielen haben. *Ein* Bilderrest ist datiert. An einer Säule befindet sich eine Madonna mit dem Kind und zwei verehrenden Karmelitermönchen; mittlerer Güte, wie mir vorkommt. Sie ist der Inschrift nach 1470 gestiftet; als Stifter wird Clas Koch von Ortenberg (?) genannt. Soeben erfahre ich von neuen Funden; über diese werde ich in der nächsten Nummer berichten. *F. R.*

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. In der **Ausstellung des Sonderbundes** sind außer den in Nr. 30 der »Kunstchronik« mitgeteilten Verkäufen noch folgende abgeschlossen worden: Pierre Bonnard, Unter'm Schirm; Julius Bretz, Kornschober, Schlehdornblüte und Düsseltal; Max Clarenbach, Blühende Bäume; August Deusser, Rheinbrücke bei Mülheim und Ansicht von Köln; Adolf Erbslöh, Bauplatz; Pierre Laprade, Stilleben; Albert Marquet, Quai des Augustins in Paris; Walter Ophey, Park mit Bänken und Park mit Rhododendron; K. X. Roussel, Das weiße Haus; Otto v. Wätjen, Stilleben und Trouville; H. E. Cross, Wolken (Aquarell); J. Pascin, Schwestern; Paul Signac, Rotterdam und Venedig (Aquarelle).

o **Aachen.** Im städtischen Suermondt-Museum fand eine **Ausstellung moderner französischer Kunst** statt, in der besonders *Herbin* und *Picasso* vorteilhaft vertreten waren. Eine ganze Reihe von Gemälden war aus Aachener Privatbesitz hergeliehen.

o **Essen.** Im Kunstmuseum fand im Juni eine **Ausstellung moderner Kunst** aus Essener Privatbesitz statt. Die Düsseldorfer überwogen. Allein von Max Clarenbach waren vier Gemälde ausgestellt. Zu den wichtigsten Sammlungen in Essen gehören die des Herrn Krupp von Bohlen und Halbach (Böcklin, Thoma, Leibl, Liebermann, Uhde) und W. Girardet (Gebhardt, Zuloaga u. a.). Der Katalog verzeichnete 140 Nummern und enthielt eine recht lesenswerte Vorrede von dem Leiter des städtischen Museums, *E. Gosebruch.* Auch für *M.-Gladbach* wird zurzeit eine Ausstellung aus Privatbesitz vorbereitet.

SAMMLUNGEN

Bremen. Der in Paris ansässige Bremer *John Harjes* hat der *Kunsthalle* aus Anlaß seiner goldenen Hochzeit *zwei Gemälde vom Rembrandt* geschenkt, durch welche die bis dahin nicht sehr umfangreiche Sammlung alter Bilder mit einem Schlage um ein Mehrfaches ihres Gesamtwertes bereichert worden ist. Die beiden Rembrandts zählt Bode unter Nummer 34 und 589 als in der Harjes-Sammlung befindlich auf. Das erstere, Paulus an die Thessalonicher schreibend, ein großes stattliches Werk der Frühzeit (1629 bis 1630), ist typisch in seiner Malweise: pastos durchbildend in den belichteten Fleischpartien mit ihren Runzeln und Falten, den punktartigen Augen, ganz dünn lasierend in den bräunlichen Gesichtsschatten. Das Gewand und der ebenfalls ganz dünn gemalte Hintergrund sind kühl in graublauen und mattgrauen Tönen gehalten, gegen welche die warme Behandlung der Fleischpartien kontrastreich hervortritt. Das Bild ist wohlerhalten bis auf einige Ausbesserungen im Bart und Hintergrund. — Das zweite Gemälde wird von Bode in das Jahr 1656 gesetzt und ist ein charakteristisches, wenn auch nicht sonderlich hervorragendes Werk dieser Zeit: ein lesender Greis im Profil, mit einer genialen Sorglosigkeit gemalt, ganz auf die beseelte Farbe hin gesehen, die eine gelbliche schummernde Tonskala entwickelt. — Gleichzeitig sei die Erwerbung zweier Waldmüller-Porträts und eines trefflichen Stillebens von Pieter Claesz, sowie eines Interieurs von Johann Sperl erwähnt. *G. F. Hartlaub.*

o **Düsseldorf.** Für die städtische Gemäldegalerie in der **Kunsthalle** wurden vom Galerieverein folgende Kunstwerke auf der Großen Kunstausstellung erworben: *Otto Ackermann,* Am Nordseestrand; *Karl Ederer,* Liegende Kühe im Stalle; *Adolf Hengeler,* Interieur (Tempera); *Claus Meyer,* Frauen aus Flandern; *Alex Oppler,* Fischer aus der Normandie (Bronze); *Gustav Schoenleber,* Vlissingen; *Max Slevogt,* Rückenakt; *Walter Vaes,* Am Hochaltar (Aquarell).

Franz von Stucks großes Gemälde »Orest und die Erinyen«, auf der Weltausstellung in Rom ausgestellt, wurde vom italienischen Staate für die moderne Galerie in Rom angekauft.

Professor **Fritz Mackensen** in Weimar, Direktor der dortigen Hochschule für bildende Kunst, hat der **Heidelberger Universität** sein bekanntes Kolossalgemälde »**Bergpredigt**« zum Geschenk gemacht.

o **Bonn.** Dem städtischen Museum »Villa Obernier« wurde vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ein Gemälde von *Gerhard Janssen*-Düsseldorf »Der alte Zecher« zum Geschenk gemacht.

In **Kopenhagen** hat am 8. Juli die Einweihung des **Hirschsprung-Museums,** einer neuen und bedeutenden Sammlung dänischer Gemälde stattgefunden. Das Museum, besser gesagt das Heim, denn es ist kein Museum im üblichen Sinne, stellt, wie die »Frankfurter Zeitung« berichtet, das Ergebnis fleißigster Sammlerarbeit des vor einiger Zeit verstorbenen Kopenhagener Großkaufmanns Heinrich Hirschsprung dar. Herr Hirschsprung sammelte vor allem dänische Gemälde des 19. Jahrhunderts. So gelang es ihm, allmählich 2000 Gemälde und Skizzen namhafter dänischer Meister anzuschaffen. Er verfügte letztwillig, daß seine ganzen Sammlungen in einem seinen Namen tragenden Museum, dessen Verwaltung der Stadt Kopenhagen obliegt, dem Publikum zugänglich gemacht werden sollen, und er hat weiter ausdrücklich bestimmt, daß die Sammlung für immer ein unzertrennliches Ganzes bleiben soll, das keinem anderen Museum oder einer öffentlichen Galerie eingegliedert werden dürfe. Nach dem Willen des Verstorbenen ist für die Sammlungen in einem der schönsten Parkanlagen Kopenhagens (»Oestre Anlaeg«) ein würdiges Heim gebaut worden. Wer künftig die Geschichte der dänischen Malerei des 19. Jahrhunderts studieren will, wird aus dem Hirschsprung-Museum wichtige Kenntnis schöpfen können; dort sind Perlen dänischer Kunst untergebracht, ganz besonders sind Meister wie *Kroyer* und *Joachim Skovgaard* in einer Weise vertreten, daß ein Besuch des Museums zu einem köstlichen Erlebnis wird. In dem ersten Raum, in den man gelangt, sind Gemälde an-

gebracht, die von Mitgliedern der Künstlerkolonie Skagens (*Ancher, Locher, Kroyer*) stammen, und die auf das Leben in Skagen und das intimere Beisammensein in dem Künstlerkreise besonderen Bezug haben. Rechts und links von diesem Mittelsaal (dem sogen. »Skagensaal«) befinden sich der Kroyer- und der Skovgaard-Saal. In den übrigen Sälen sind ausschließlich Bilder von dänischen Malern des 19. Jahrhunderts angebracht, die durch mehrere ihrer hervorragendsten Werke vertreten sind. Beim Durchwandern des Museums kann man, wie schon oben bemerkt, ganz vergessen, daß man sich in einer »Sammlung« aufhält. Man hat vielmehr den Eindruck, als besehe man das Heim eines großen privaten Kunstliebhabers. So hat es der Gründer der Stiftung auch gewollt. Um das intime Gepräge zu bewahren, hat er verfügt, daß keine Neuanschaffungen gemacht werden dürfen; das Museum wird nur die jetzt schon vorhandenen Bilder zeigen, sowie noch einzelne Gemälde, die Hirschsprung zwar schon gekauft hat, betreffs deren die jetzigen Besitzer sich aber vorbehalten haben, daß sie bis zu ihrem Tode noch die Bilder behalten dürfen. Diese Bilder werden also erst nach und nach dem Hirschsprung-Museum eingegliedert werden. Zur Verstärkung des intimen Eindrucks trägt ferner bei, daß die einzelnen Zimmer mit Möbeln ausgestattet sind, die den Künstlern gehört haben, deren Gemälde eben dort angebracht sind. So hat das Museum z. B. die Möbel Skovgaards erworben, die sehr geschmackvoll in traulichster Weise im neuen »Kunstheim« angebracht sind.

VEREINE

o **Elberfeld.** In der Generalversammlung des **Elberfelder Museumsvereins** gab Direktor Dr. Fries bekannt, daß der 60. Geburtstag des Vorsitzenden, des Freiherrn von der Heydt, dadurch gefeiert werden soll, daß dessen vom *Grafen von Kalckreuth* gemaltes Porträt dem städtischen Museum dauernd überwiesen wird. Zum Dank dafür hat der Vorsitzende dem Museum den schönen weiblichen Torso von *B. Hoetger*, der bisher als Leihgabe ausgestellt war, zum Geschenk gemacht.

Düsseldorf. Der **Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen,** der bereits im Frühjahr für 36000 Mark Kunstwerke zur Verlosung an die Mitglieder ankaufte, hat auf der Großen Kunstausstellung weitere Erwerbungen im Gesamtbetrage von 25000 Mark gemacht. Unter den Ankäufen finden sich Gemälde, Skulpturen und Graphik u. a. von Jul. Bergmann, A. v. Brandis, Walter Caspari, L. Dill, Nic. Friedrich, A. Höfer, Heinr. Hübner, Kayser-Eichberg, Emil Kiemlen, G. Kuehl, Hubert Ritzenhofen, H. v. Volkmann und Fritz v. Wille.

FORSCHUNGEN

Eine wertvolle Ergänzung zu F. Backs Buch über die »Mittelrheinische Kunst« ist der reichillustrierte Aufsatz über den **Schottener Altar** von August Feigel (Darmstadt) in Heft 3 der »Zeitschrift für christliche Kunst«. Der aus vier Tafeln bestehende Hochaltar der Kirche zu Schotten in Oberhessen zeigt auf den Innenseiten das Marienleben, bei geschlossenen Flügeln Szenen aus der Passion. Eine gründliche Reinigung, die in Darmstadt vorgenommen wurde, offenbarte viele Schönheiten besonders in der sehr hellen Farbengebung. Der etwa um 1390 entstandene Altar ist ein Zwischenglied zwischen den beiden Höhepunkten der mittelrheinischen Malerei, dem Friedberger und dem Ortenberger Altar. Es sind italienische (sienesische?) Einflüsse, dagegen kaum solche der Nürnberger und Böhmischen Malerei des 14. Jahrhunderts nachzuweisen. *—n.*

Über den Antwerpener Maler *Joachim Beuckelaer* bringt das neue Heft des Jahrbuches der Kgl. preußischen Kunstsammlungen (32, III) eine illustrierte Monographie aus der Feder von J. Sievers, der bereits dem Lehrer des Künstlers, Pieter Aertsen, eine erschöpfende Behandlung in einem 1908 erschienenen Buche angedeihen ließ. Besonders wertvoll ist ein chronologisches Verzeichnis der wichtigsten Gemälde. Das früheste datierte Gemälde des um 1535 (?) geborenen Künstlers ist von 1561; aus seinem mutmaßlichen Sterbejahr, 1574, verzeichnet der Verfasser drei Gemälde. Da Beuckelaer allenthalben zahlreiche Gemälde zu Unrecht zugeschrieben werden, darf von dieser gutbeglaubigten Darstellung eine gewisse Klärung erwartet werden. *—n.*

Die Gemäldegalerie der **Prämonstratenser-Abtei Parc** bei Löwen ist bisher von der Forschung vernachlässigt worden. Der Kanonikus J. E. Jansen veröffentlicht jetzt einen beschreibenden Katalog der annähernd 200 Nummern zählenden Sammlung. Sie ist besonders reich an Werken des Löwener Malers P. J. Verhaghen (1728—1811). (Annales de l'académie royale d'archéologie de Belgique 1911. T. III 2e livraison, p. 115—259). *—n.*

Grecos vielbesprochenes Gemälde in der Sammlung Ignacio Zuloaga-Paris ist bisher unter dem Namen »Irdische Liebe« (amor profano) bekannt gewesen. Hugo Kehrer weist jetzt überzeugend nach, daß der Stoff, wie auch schon Grecos Biograph Cossio vermutet hat, der Apokalypse entnommen ist. (Monatshefte für Kunstwissenschaft IV, Heft 7). Es handelt um sich die Eröffnung des fünften Siegels. In der ekstatischen Figur links wird der Apokalyptiker Johannes selbst vermutet. Es fehlt nicht an Parallelen zu Dürers Darstellung. *—n.*

Ein unbekanntes Gemälde von Daniel Chodowiecki aus dem Jahre 1766 veröffentlicht ein Nachkomme des Malers, Georg Chodowiecki, in Heft 13 des »Cicerone«. Um einen Tisch versammelt sehen wir die Familie des Meisters, ihn selbst im Hintergrunde vor der Staffelei sitzend. In einem Kupferstiche aus dem Jahre 1780 wird eine ähnliche Anordnung angetroffen. Da das Originalgemälde an recht entlegener Stelle, nämlich in Valparaiso, aufbewahrt wird, ist es freudig zu begrüßen, daß die Photographische Gesellschaft anläßlich einer gründlichen Restauration des Bildes in Berlin eine Photogravüre danach herstellen ließ. *—n.*

G. F. Hill setzt im Juniheft des Burlington Magazine seine interessanten Forschungen über **italienische Medaillen** fort. Dieser elfte Artikel enthält Bemerkungen über eine gefälschte Pisanello-Inschrift auf einer Medaille des Lionello d'Este, über eine bisher unpublizierte Medaille des Sperandio im Britischen Museum, über eine Medaille auf einen gewissen Bernardo Nasi, die im östlichen Oberitalien entstanden sein dürfte und über die Angela-Brenzoni-Medaille Pomedellis und ihren Zusammenhang mit einer Terrakottabüste im Victoria und Albert-Museum zu London. *—l*

Im letzten Heft der Rassegna d'Arte senese (anno IV fasc. IV) publiziert Giacomo di Nicola ein vor kurzem **entdecktes Fresko** aus einem heute als Magazin dienenden Raum bei **San Francesco in Siena.** Die jetzt auf Leinwand übertragene Arbeit stellt eine Beweinung Christi dar. Aus stilkritischen Gründen und auf eine Notiz in einem Sieneser Führer von 1625 hin glaubt G. d. Nicola das Werk dem Vecchietta zuschreiben zu können. *—l*

Ein **Gegenstück** zu der vor einigen Jahren in die Berliner Galerie gelangten **Aufbahrung Christi,** die von Bode und Ludwig dem **Vittore Carpaccio** zugeschrieben worden ist, findet sich im Juniheft des Burlington Magazine abgebildet. Das Werk steht dem genannten Berliner Bilde so nah, daß es von demselben Künstler gemalt sein muß und trägt merkwürdigerweise auch dieselbe — falsche —

Bezeichnung Andreas Mantinea f. Zudem ist es gleich jenem in ikonographischer Hinsicht ein Unikum. Dargestellt sind in einer Landschaft der Leichnam Christi, auf einem halbzerfallenen Marmorthron sitzend, und ihm zu Seiten der hl. Hieronymus und ein anderer Eremit. Cl. Phillips, der das Werk im Londoner Kunsthandel fand, erkannte seine Zugehörigkeit zum Berliner Bilde. Er schreibt es dem entsprechend, ebenso wie jenes, dem Carpaccio zu. *—l*

Als den **»mutmaßlichen Verfertiger des Dresdner Madonnenbildes«**, der alten Kopie nach Hans Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer, glaubt E. Major den 1590 in Trier geborenen Bildnismaler *Bartholomaeus Sarburgh* bezeichnen zu können. Dieser Künstler, von dem die Basler Kunstsammlung mehrere Bildnisse und die Kopien der neun Holbeinschen Prophetenpaare besitzt, hielt sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts vielfach in der Schweiz auf (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N. F. XII 4). *—n.*

VERMISCHTES

München. Freunde sowie ehemalige Schüler des kürzlich verstorbenen Münchner Kunsthistorikers Prof. Dr. *Berthold Riehl* dürfte es interessieren, daß von der Hand eines jungen Münchners, *Oskar H. Gehrig*, auf Grund von Skizzen, die er zu Lebzeiten Riehls verfertigte, dessen Porträt als Gedenkblatt, auf echt Japan abgezogen, in wenigen, vom Künstler numerierten und signierten Exemplaren erschienen ist. Die Lithographien sind direkt vom Künstler zu beziehen. Ferienadresse: Karlsruhe (Baden), Rheinstraße 8.

Ein neues Theaterprojekt. Offenbar befinden wir uns heute in einer Zeit der Wandlungen und Neuerungen in allen Dingen, die das Theater als Ganzes sowohl als auch die Bühne und ihre Gestaltung im Einzelnen berühren. Schlagwörter wie Guckkastenbühne, Reliefbühne, japanische Bühne, Freilichttheater u. a. drängen sich an unser Ohr und ihre Verwirklichung vor unser Auge. In dieser allgemeinen Verwirrung, denn niemand weiß noch recht, wo das Heil zu suchen, tritt eben zur rechten Zeit ein Projekt vor die Öffentlichkeit, das sowohl seines logischen und organisch gewachsenen Aufbaues als auch seines klar entwickelten Programmes wegen ungemein fördernd wirken dürfe.

Den vereinten jahrelangen Bestrebungen zweier Männer, des Kunsthistorikers *Dr. M. K. Rohe*-München und des Architekten *August Zeh*-München ist dieses fein durchdachte Werk, wie es soeben bis 31. Juli von der Künstlervereinigung »Sima« bei *O. Schmidt-Bertsch*-München zur Ausstellung gelangt, erwachsen. Von Rohe stammt die Bühnenkonstruktion, von Zeh der Zuschauerraum und überhaupt die architektonische Ausführung des ganzen Baues. Zwei Modelle, ein Längsschnitt durch das Theater im Maßstab 1:50 und ein gesondertes Bühnenmodell sowie 12 farbige Szenenbilder, die von einem jungen Künstler *Edwin Scharff* entworfen sind, von dessen Hand auch das wirksame Plakat herrührt, legen Zeugnis ab von den Ideen, die die Grundlage dieses neuen Unternehmens bilden.

Indem nicht nur die Fläche, sondern auch der kubische Inhalt dem Zuschauerraum nutzbar gemacht wird, stellt das Theater eine treffliche Vereinung des jetzigen Rangtheaters mit dem antiken Amphitheater dar. 1600 Personen werden allein in der machtvollen Parkettanlage untergebracht, je 1700 von den zwei terrassenförmig übereinanderliegenden, von unten nach oben staffelförmig gegeneinander abgesetzten und nach rückwärts ansteigenden Rängen aufgenommen. Trotzdem ist die überbaute Grundfläche des Projektes noch etwas geringer als beispielsweise beim Münchner Prinzregententheater, das nur zirka 1100 Sitze aufweist. Trotzdem bietet *jeder* Platz gleichwertig *freies Sehfeld, gleichmäßige Akustik* und *gleichgroße Sicherheit* bei eventuellen Bränden oder beim Ausbruch einer Panik. Diese Sicherheit war nur durch eine geniale Treppenkonstruktion möglich, indem immer nur einem ganz kleinen, in seiner Anzahl bestimmbaren Kreise von Personen eine eigene, gesonderte Treppe zugeteilt wird, so daß für eine rasche Entleerung des Hauses gesorgt ist und jedes übermäßige Drängen vermieden wird. Gleichzeitig erhält dieser kleine Kreis auch jeweils seine eigene Garderobe.

Zeigt schon der Zuschauerraum eine glückliche Verbindung modener Technik mit antikem Geiste, so ist auch die Bühne aus antiker Anschauung heraus geboren, wenn sie sich auch in der Gestalt an die sogenannte *Elisabethanische Bühne* anlehnt und so der Forderung nach kraftvoller Raumgestaltung und klarer Einordnung der Schauspieler in eine mächtige Vertikalarchitektur gerecht wird. Ihrer ganzen Anlage nach ist die Bühne, der natürlich die modernen Hilfsmittel der Mechanik und Beleuchtungstechnik zugute kommen, besonders zur Aufführung von Dramen großen Stiles geeignet, bei denen es weniger auf intime Interieurwirkung — obschon auch diese, wie die ausgestellten Entwürfe dartun, wohl erzielt werden kann — als auf groß gesehene Bilder ankommt. Massenszenen werden von prächtiger Wirkung sein. Wie bei der antiken Bühne, die sich ja der stereotypen Maske bediente, wird das Mienenspiel des einzelnen Schauspielers in einem so großen Raume zwar verschwinden, denn klein wird der Mensch — umgekehrt wie bei der Guckkastenbühne — in der kolossalen Umgebung erscheinen. Dafür bleibt uns aber der Gestus, die Silhouette und vor allem die Phantasie, der wir ruhig wieder mehr zutrauen dürfen, als es eben die Illusionsbühne mit ihrem Überfluß an naturalistisch wirken wollenden Dekorationen tun zu müssen glaubt. Gerade die so oft gerügte Primitivität der Elisabethanischen Bühne wird ihr größter Vorteil sein: klar abgegrenzter Vorder-, Mittel- und Hintergrund, deutliche Beziehung der Schauspieler zu denselben und, nicht zu vergessen, größte Variabilität der Szenerien.

Sollte es zu einer baldigen Verwirklichung des Rohe-Zehschen Projektes kommen, was man wohl wünschen darf und wozu Hoffnung vorhanden ist, so würden wir uns entschieden einem Idealzustand nähern. Massenbesuch des Theaters zu billigen Preisen und Aufführung von guten Werken großen dramatischen Stiles. Es wäre eine Tat. —

Helmuth Theod. Bossert.

München bekommt wieder einen neuen Brunnen. Auf dem Josephsplatze vor der Josephskirche wurde soeben der **»Jonasbrunnen«** errichtet. Entwurf und Ausführung liegen in den Händen Professor *Hubert Netzers*, der als Schöpfer des »Nornenbrunnens« am Karlsplatz und des »Narzißbrunnens« im Hof des Nationalmuseums zu München rühmlichst bekannt ist. Die Mittel zum Brunnenbau werden aus der Sedlmayrschen Stiftung zur Verfügung gestellt, und bei dem durch den Magistrat ausgeschriebenen Wettbewerb erhielt Professor Netzer den ersten Preis zugleich mit dem Auftrag der Ausführung. Als Motiv für die stark lebensgroße bekrönende Figurengruppe ist der Moment gewählt worden, wo Jonas dem Schlunde des hinter ihm liegenden Walfisches entsteigt. Die ideale Jünglingsfigur des Jonas ist bei der anmutigen Bewegung doch kraftvoll gehalten. Mittelteil und Sockel des Brunnens sind wuchtig und schwungvoll, eine stilisierte Kraft des Wellenspiels. Die Gruppe selbst ist aus Untersberger Marmor gehauen, während der von einem weiten runden Becken umgebene Sockelaufbau aus unterfränkischem Muschelkalk errichtet ist. *G.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 34. 4. August 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

NEUES AUS DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

I.

Seit Hugo von Tschudi als Direktor der staatlichen Galerien Bayerns nach München gekommen ist, hat deren beschauliche, durch keinerlei energischere Eingriffe gestörte Ruhe ihr Ende gefunden. Sowohl das Zentralinstitut, die alte Pinakothek, wie die in den verschiedenen Teilen des Landes untergebrachten Filialgalerien zeigen sich in steter Bewegung und geben von der rastlosen Tätigkeit ihres obersten Leiters Zeugnis. Nach der durchgreifenden Neuordnung der alten Pinakothek im Anfang des Jahres 1910, über die damals in der Kunstchronik (N. F. XXI, Nr. 12, Sp. 182ff.) ausführlich berichtet wurde, hatten noch manch kleinere Veränderungen stattgefunden, die indes das Gesamtbild der Galerie nicht umgestalteten und daher an dieser Stelle auch keine Erwähnung fanden. Bedeutungsvolle Neuerungen setzten jedoch wieder im vergangenen Herbst mit der Übersiedelung der jedem Kunstfreund bekannten Sammlung Carstanjen aus dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum in den französischen Saal unserer Pinakothek ein, wo diese erlesenen Meisterwerke eine Reihe von Jahren der Allgemeinheit zugänglich bleiben sollen. Vor wenig Wochen wurde dann der Direktion eine weitere Privatsammlung als Leihgabe zur Verfügung gestellt, eine Auswahl von Bildern aus der Galerie des k. k. Rates M. von Nemes in Budapest, die man in dem zu diesem Zweck sehr vornehm ausgestatteten spanischen Saal unterbrachte, und nun folgte, so ziemlich als bedeutendstes Ereignis im diesjährigen Münchener Kunstleben, die Eröffnung der neugeordneten altdeutschen und altniederländischen Säle und Kabinette, über die hier an erster Stelle berichtet werden soll.

Eine nochmalige Änderung in der Aufstellung dieser Schulen war nur dadurch zu ermöglichen gewesen, daß man den sogenannten Stiftersaal in die eigentlichen Galerieräume mit einbezog und die sechs Stifterbildnisse im Stiegenhaus unterbrachte, welches sie im Verein mit einer seit kurzem aufgestellten Marmorbüste König Ludwig I. von Anton Heß außerordentlich beleben. Der freigewordene Saal, der, ähnlich den übrigen der gotischen Abteilung mit ganz hellem, etwas ins Gelblichgrau spielenden Rupfenstoff bespannt und mit einem niedrigeren Sockel versehen wurde, birgt nun Meisterwerke deutscher Malerei, wie sie in dieser Größe und Qualität kein anderes Museum aufzuweisen hat. Überhaupt ist der Gesamteindruck der neueröffneten Räume sehr günstig und nur in einigen Fällen ließe sich vielleicht noch das eine oder andere Bild ausscheiden und eine mehr die zeitliche und künstlerische Verwandtschaft bestimmter Werke betonende Hängung erzielen. Bei dem erwähnten ehemaligen Stiftersaal hatte man sich vor allem zur Aufgabe gemacht, die großen Altäre, deren einzelne durch die Filialgalerien verstreute Teile in ihrer Zusammengehörigkeit, soweit nicht schon bekannt, von Dr. H. Braune eruiert wurden, nach Möglichkeit wieder zu vereinigen und in würdiger Weise aufzustellen, was sich bei der räumlichen Ausdehnung dieser Werke allerdings nur durch Einziehung von Scherwänden zwischen den Fenstern erreichen ließ. Diese provisorischen Hilfsmittel werden die Staatsregierung hoffentlich einsehen lehren, daß man mit den Erweiterungsbauten der Pinakothek unmöglich länger warten kann, denn außer den hier zur Not untergebrachten Bildern harren noch Hunderte in den Depots ihrer Aufstellung. Das erste, was man nun beim Eintritt in die Galerie zu sehen bekommt, ist der grandiose Kirchenväteraltar von Michael Pacher, eines der hervorragendsten Monumente altdeutscher Malerei, das an Kraft der Farbe von keiner zeitgenössischen Arbeit übertroffen wird. Die Rückseite dieser Scherwand ziert ein großes Altarwerk von Marx Reichlich, das man aus den Beständen der Galerien Schleißheim, Augsburg und Burghausen zusammengestellt hat. Die ganze zweite Scherwand wird durch die großen Flügel des Wettenhausener Altars von Martin Schaffner (1524) gebildet und verdient vor allem dadurch Interesse, daß nun auch die bemalten, unrestaurierten Rückseiten zu sehen sind, daß ferner an den beiden mittleren Flügeln die ursprünglichen Plastiken[1]) wieder angebracht wurden, die Dr. H. Braune in der Burgkapelle zu Nürnberg aufgefunden hat. Weiter finden sich in diesem Saal bayrische Werke und solche der Pacherwerkstatt, Kölnische Meister, Holbein d. Ä. Sebastiansaltar, Altarfragmente von Hans Fries von Freiburg (aus Schleißheim und Nürnberg), das von Chr. Rauch auf Hans Traut bestimmte Schutzmantelbild aus Schleißheim

1) Die Statuen eines hl. Georg und hl. Augustinus, die die Wettenhausener Chronik erwähnt, konnten bisher nicht nachgewiesen werden.

(dort als schwäbisch um 1500), zwei sehr interessante oberdeutsche Arbeiten (Geburt Christi und Anbetung der Könige), die in Lustheim eigentlich unzugänglich waren und ein wertvoller »Schmerzensmann« der Regensburgischen Schule, den eine frühere Zeit der Universität überlassen hatte. Das folgende Durchgangskabinett, das bisher die Bilder Lochners und seiner Schule barg, enthält nun Perlen der alten Niederländer und als interessantestes Stück den kleinen vielumstrittenen Jan van Eyck des Museums in Hermanstadt, der der Pinakothek auf Betreiben Tschudis (wofür man ihm nicht genug Dank wissen kann) für einige Zeit als Leihgabe überlassen wurde. Das allgemeine Urteil über dieses vorzügliche und im großen und ganzen gut erhaltene Bild wird sich wohl bald dahin einigen, daß es sich hier um eine zweifellos echte Arbeit des großen Niederländers handelt. Die Werke des Dierick Bouts und seiner Schule, Mannalese, Melchisedek und die Perle von Brabant leiden ein wenig durch die etwas zu dichte Hängeweise und den schweren Cornelisz (Beweinung Christi), der auf sie herunterdrückt. Viel lieber sähe man hier die von Voll dem Ouwater zugeschriebenen Boutstafeln[1]), die in dem anstoßenden Niederländersaal sowieso nicht zur Geltung kommen können, während sie in dem Kabinett die Wand aufs glücklichste ergänzen würden. Weiter finden sich hier die Memlings, eine Anzahl niederländischer Porträts, die bisher im Germanischen Museum in Nürnberg waren und Werke von Mabuse, Orley usw. Der Niederländersaal hat so ziemlich seine alten Bilder behalten, nur wechselten sie zum Teil ihre Plätze, so daß jetzt in der Mitte der Hauptwand Rogers Lukasmadonna hängt, während der Dreikönigsaltar desselben Meisters an das Fenster versetzt wurde, wo er besseres Licht hat. Neu sind außer dem vorerwähnten Bouts ein prachtvoller Beukelaer aus Lustheim (Genreszene mit Fischstilleben) und aus Schleißheim die bekannte Anbetung des Christkindes vom Hausbuchmeister. Die früher den Dünwegges gegebene Grablegung Christi, die auch hier untergebracht ist, geht nun als Meister der hl. Sippe. War in den beiden letztgenannten Räumen nicht alles ganz befriedigend, so muß man an dem Dürersaale und vor allem an den fünf Kabinetten seine reine Freude haben. Im Saal fallen außer den gewohnten Bildern sofort zwei Werke Burgkmairs auf, der große aus Augsburg übernommene Kreuzigungsaltar von 1519 und der Johannes auf Patmos, der seit der Restauration kaum wiederzuerkennen ist. Durch Kinkelin, dem Nachfolger Hausers, wurden das Mittelbild und die aus Schleißheim und Burghausen eingezogenen Flügel von dem größten Teil der entstellenden Übermalungen befreit, die Anstückungen unter dem neuen geschmackvollen Rahmen verborgen und so ein vollkommen anderes Werk von seltener Farbenschönheit geschaffen, das sofort die Augen auf sich zieht. Dürers Apostel hängen wieder, wie zu Rebers Zeiten, zu Seiten der Pleydenwurfschen Kreuzigung, Paumgartneraltar und Beweinung von 1500, beide, wie auch viele andere Bilder, in neuen stilgemäßen Rahmen, an der Westwand des Saales. Seinen alten Platz (Mitte der Südwand) behielt der große Grünewald, hingegen wurden die Flügel von Wohlgemuts Hofer Altar in die untere Reihe dieser Wand gehängt, dazwischen die Lukretia Cranachs d. Ä. und die Venus Cranachs d. J., die vorher in Schleißheim war. Dürers Lukretia erhielt einen Ehrenplatz in der Mitte der rechten Nordwand, flankiert von dem Multscherschen Schmerzensmann und einer Krönung Mariä, die in Augsburg »Tirolisch um 1470« bezeichnet war, jetzt von H. Braune auf M. Pacher bestimmt wurde. In der oberen Reihe der beiden Längsseiten des Saales hat man die aus Schleißheim und Nürnberg eingetauschten Flügel von Schäuffeleins Christgartener Altar wieder vereinigt, an den Schmalseiten (also über den Burgkmair und Dürer) wie früher die 16 Tafeln des Kaisheimer Altars von Holbein d. Ä. belassen. Das anschließende Kabinett II enthält wie bisher niederländische, französische und niederrheinische Malerei, darunter aber auch einige neue Stücke. So wurden der Patinirschen Dreifaltigkeit und der Maria die Flügel mit dem hl. Sebastian und dem hl. Rochus zugefügt (aus Nürnberg und Erlangen), die Anbetung der Könige vom Meister der weiblichen Halbfiguren aus dem Germanischen Museum eingezogen, ebenso ein weibliches Porträt der Clouetschule, ferner die beiden Lukas van Leyden und das ernste Porträt von Joos van Cleef hierher versetzt. Von den um eines vermehrten deutschen Kabinetten hat das kölnische (I) ziemlich sein altes Aussehen behalten und außer den jetzt hier untergebrachten beiden Lochner (Kat. v. 1908, Nr. 3 u. 4) nur einen kleinen oberrheinischen Hieronymus aus Nürnberg (Nr. 166) als neu aufgenommen. Eine sehr ausgiebige Umwandlung erfuhren dagegen die drei Kabinette III, IV, V, die, nun *ganz* den Deutschen gewidmet, auf jeden empfänglichen Besucher einen unvergeßlichen Eindruck ausüben müssen. Bei flüchtigem Durchschreiten läßt sich zweierlei bemerken: erstens war man, soweit nicht hängetechnische Gründe dagegen sprachen, bestrebt, die Schulen mehr zusammenzuziehen und dadurch dem einzelnen Raum ein einheitlicheres Aussehen zu geben, zweitens suchte man nach Möglichkeit eine Bilderserie wieder unterzubringen, die gerade für München von großem Interesse ist, die Historien- und Schlachtendarstellungen, die einst Herzog Wilhelm IV. von Bayern zeitgenössischen Malern in Auftrag gegeben hatte und zu denen bekanntlich auch Altdorfers wundervolle Alexanderschlacht gehört. Kabinett III, das bisher Altniederländer (Bouts, Memling usw.) barg, enthält nun also in erster Linie fränkische Schulen, voran Albrecht Dürer. So zeigt die Ostwand in der Mitte das mit den Flügeln versehene Bildnis Oswalt Krells, nächst dem Fenster das Selbstbildnis, als Pendant dazu Jakob Fugger, und zwischen diesen Dürern das rätselhafte Stilleben Jacopo Barbaris und einen kleinen oberdeutschen St. Georg, in zweiter Reihe Behams Kreuzfindung und kleinere Franken. Die gegenüberliegende (West)wand enthält in der Mitte den aus der Universität stammenden und von Kinkelin aufs sorgfältigste

1) Die Auferstehung wurde aus Nürnberg eingezogen.

restaurierten Grünewald (Verspottung Christi), die Flügel des Jabachschen Altars von Dürer und das Bildnis seines Bruders Hans (?), ferner die bekannten allegorischen Frauenakte Baldung Griens aus dem Germanischen Museum und die beiden Porträts dieses Meisters. An der Südwand — dem Fenster gegenüberliegend — Jörg Preus Schlacht bei Zama (aus Augsburg), Feselens Belagerung von Alesia, dazwischen Baldungs Geburt Christi aus Aschaffenburg und ein Abendmahl von Marx Reichlich. Ungern aber vermißt man hier das Dürersche Wohlgemuthporträt, mit dessen Abgang nach Nürnberg die Münchener Dürersammlung eine empfindliche Lücke erhielt. Kabinett IV enthält die Holbeins, dann Burgkmair, Striegel, zwei Schaffnerporträts (eines aus der Burg zu Nürnberg), Ambergers kleine Madonna aus Augsburg, von den Historienbildern den M. Curtius des Refinger und die Lukretia von Preu (Erlangen) und schließlich eine ganze Wand Cranach, die zum Teil ebenfalls den Filialgalerien entstammen. Nicht weniger neue Werke treffen wir in dem letzten der deutschen Kabinette, das sich als eines der wirkungsvollsten präsentiert und hauptsächlich Arbeiten nieder- und oberbayrischer Maler in sich vereinigt, somit auch die verschiedenen Altdorfer, deren Zahl noch durch die große Geburt Maria aus Augsburg vermehrt wurde. Ein fast an Holbein heranreichendes Bildnis Herzog Albrecht V. von Bayern von Muelich, der Schleißheimer Galerie entnommen, vertritt im Verein mit dem Hieronymus des Germanischen Museums und den schon vorhanden gewesenen Porträts dieses Meisters die Münchener Schule aufs beste. Neu sind ferner eine aus der Burg zu Nürnberg stammende Beweinung Christi von Wechtlin (Zuschreibung Braunes), die Belagerung Roms von Feselen, die nach Rebers Abgang ins Depot gekommen war und eine Darstellung der Susannenhistorie von einem dem Wolf Huber nahestehenden Meister (früher in Burghausen). Auch das bisher als »Florentinisch 1400—1450« bei den Italienern aufgehangene Bildnis eines Mannes mit der Inschrift Braccius wurde in dieses Kabinett versetzt und führt nun die Bezeichnung »Tirolisch?«

Hiermit sind die hauptsächlichsten Veränderungen in der gotischen Abteilung der alten Pinakothek zur Kenntnis gebracht und es erübrigt nur noch, zur genaueren Orientierung der Fachwelt, im Nachfolgenden die Katalognummern derjenigen Bilder anzugeben, die aus den Filialgalerien in die alte Pinakothek versetzt wurden (worunter auch einige Holländer und Italiener). Es sind dies aus:

Aschaffenburg (Katalog von 1902): Nr. 15, 32, 227, 228.

Augsburg (Katalog von 1905): Nr. 95—99[1]), 101, 120, 142, 145—150, 151—155, 157, 163, 166, 592.

Burghausen (Katalog von 1902): Nr. 14, 15, 16, 19, 20, 21.

Erlangen (Katalog von 1906): Nr. 5, 6, 21, 119.

Nürnberg, Germanisches Museum (Katalog von 1909): Nr. 27, 41, 63, 72, 73, 77, 81, 89, 90, 101, 102, 108, 164, 244, 253, 295—298, 328, 334—337, 342, 343.

Schleißheim (Katalog von 1905): Nr. 20, 45, 57—59, 71, 77, 82, 92, 93, 102, 103, 121, 122, 171—177, 183, 188, 194, 530, 896.

(Ein zweiter Teil folgt.)

1) Die Zahlen verstehen sich inklusive.

PERSONALIEN

Der Lehrer an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, Regierungsbaumeister **Alfred Fischer**, ist zum 1. Oktober ds. Js. als Direktor an die Kunstgewerbeschule in **Essen** berufen worden.

FUNDE

Die bei den Ausgrabungen des deutschen Archäologischen Instituts in Tiryns in dem letzten Jahre (1910) gefundenen Fragmente von Freskomalerei, die bei der großen Treppe, die zu der Unterstadt herunterführt, und in den Trümmern des Megaron zutage gekommen sind, sind nun, soweit dies möglich war, zusammengesetzt worden. (Über die Funde s. Arch. Anz. 1910, Sp. 171/2.) Dadurch ist eine ganze Reihe interessanter Kompositionen erlangt worden, die um so wichtiger sind, weil auf dem Festland Freskos verhältnismäßig seltener sind. Diese Malereien können in zwei Gruppen geschieden werden, je nachdem man sie der älteren oder der späteren Burg zuteilt. Aus den zu der älteren Burg gehörigen Fragmenten konnte man die Oberteile von zwei Mädchenfiguren rekonstruieren, ferner einen Wagenlenker und eine Viehherde, die von einem Mann getrieben wird. Die Malereien des späteren Palastes sind hauptsächlich Jagdszenen. Auf diese Weise sind sechs verschiedene Darstellungen von wilden Tieren, die von weißen Hunden verfolgt werden, wiederhergestellt, die im Arrangement an ähnliche Szenen in den Schaftgräbern von Mykene erinnern. Interessant sind auch die Szenen, die einen Mann mit zwei Hunden, zwei speerbewaffnete Frauen, die auf einem Wagen fahren, und einen Tierfries darstellen. Diese Fresken haben eine Höhe von kaum 20 cm, doch wurden auch Fragmente von Kompositionen in höherem und größerem Maßstabe gefunden, worunter die wichtigste eine Jungfrau ist, die ein Gefäß trägt, nicht unähnlich dem Gefäßträger von Knosos. *M.*

Die Malereien in der Mainzer Karmelitenkirche. Die eifrigen jungen Maler Velte und Kienzle haben mit den weiteren Untersuchungen, die sie auf Betreiben des Denkmalpflegers Professor Neeb vornehmen, Erfolg gehabt. Außer einigen Spuren von geringerem Umfang und geringer Erhaltung, u. a. den Resten eines hl. Christophorus, sind in einem an die Kirche angrenzenden Raume neue Funde gemacht worden. Professor Neeb vermutet, der Raum habe zu dem alten Kreuzgang gehört. Es wurden vier größere Wandbilder von verschieden guter (oder schlechter) Erhaltung bloßgelegt: eine Himmelfahrt Christi, ein beinahe ganz zerstörtes Sippenbild, eine Himmelfahrt des Elias (mit der Mantellegende), eine Ausgießung des hl. Geistes. Von einem und demselben Maler rühren offenbar die Himmelfahrt und die Ausgießung des hl. Geistes her. Die Datierung der Bilder ist schwer. Eine Inschrift unter dem Sippenbild läßt eine Jahreszahl 1395 erkennen. Der flüssige Stil der Bilder und manche Einzelheit scheint zwar auf den ersten Blick dieser frühen Entstehungszeit zu widersprechen. Aber die Frage wird noch offen bleiben müssen. Erstaunlich sind allerdings eine wie von Melozzo eingegebene Kopfverkürzung auf der Himmelfahrt Christi; ferner der Faltenstil und einige rassige und »moderne« Gesichtstypen auf dem Eliasbild, dessen Urheber man in der Tat Bekanntschaft mit italienischer Kunst zutrauen

möchte. Auch die Technik des letzteren Bildes befremdet; die Lichter sind in fast reliefartiger Dicke aufgesetzt. Die drei leidlich erhaltenen Bilder sind entwicklungsgeschichtlich wohl noch wichtiger als die in der Kirche selbst; wenn ihnen auch der Charme des dort aufgedeckten kleinen Ursulamartyriums abgeht. *F. R.*

ARCHÄOLOGISCHES

Studniczka über das Bostoner Gegenstück der Ludovisischen »Thronlehne«. Die Leser der Kunstchronik sind bereits in ausführlicher Weise »Kunstchronik« XXI, Spalte 258 ff. und Spalte 520 ff. über den wunderbaren Erwerb des Bostoner Museums, das Gegenstück zu dem weltberühmten Ludovisischen Thron, unterrichtet. Bis jetzt hatte davon nur eine kurze autoritative Veröffentlichung in dem Bulletin des Bostoner Museums 1909 stattgefunden. Nunmehr hat die Verwaltung des Bostoner Museums das Deutsche Archäologische Institut mit einer größeren und würdigen Veröffentlichung ihres herrlichen Besitzes betraut; und F. Studniczka in Leipzig, der den Marmor vor seiner Reise über den Ozean wiederholt in aller Muße untersuchen konnte und dessen Archäologisches Institut in Leipzig einen Abguß besitzt, hat jetzt die schwierige Aufgabe einer ersten ausführlichen Erläuterung des Bostoner Thrones in fast 50 Seiten des »Jahrbuchs des Archäologischen Instituts« (ausgegeben am 12. Juni 1911) begonnen, in einer Weise, daß das Bostoner Museum sich seiner Wahl erfreuen darf. Er widmet zuerst der Echtheitsfrage einige Worte, da doch einmal von einigen deutschen Gelehrten die Echtheit des Bostoner Teiles in Frage gestellt worden war. Er sagt dabei, »wäre der Bostoner Thron eine Arbeit heutiger Bildhauer, wir müßten nach diesen fleißig forschen, um, wenn wir sie fänden, vor ihnen niederzufallen als vor dem fleischgewordenen Geiste hellenischer Kunst, deren Ruhm wir verkünden«. Es folgt eine ausführliche Beschreibung des Erhaltungszustands und der tektonischen und architektonischen Formen des Denkmals. Studniczka hat in Leipzig in äußerst interessanter Weise das Ludovisische Denkmal nach dem Bostoner Teil, der bekanntlich die Volutenornamente noch besitzt, ergänzen lassen und hat auf die beiden giebelförmigen Abschlüsse in gleicher Weise eine Palmette in die Mitte und zwei Tauben auf die Seitenenden gesetzt. Bei der Deutung der tektonischen und ornamentalen Formen wird zunächst die Ansicht, daß die Bostoner und römischen Teile zu einem Sarkophag gehört haben, ebenso zurückgewiesen, wie, daß sie Thronlehnen für einen Götterthron oder, wie soeben Petersen in seinem populären Buch vom alten Rom, 4. Auflage, erklärt hat, »Kopf- und Fußlehne eines Bettes waren, das auf hohlem sargartigen Kasten mit Deckel im Heiligtum Aphrodites für sie und ihren Adonis aufgestellt war«. Studniczka kommt vielmehr zu der Deutung, daß die beiden »κρατευταί« Aufsätze von den Schmalseiten eines großen Altars waren. Es steht nach Studniczkas Darlegungen in der Tat so, daß sich aus der Deutung auf Altarränder die grundlegenden ornamentalen Formen der zwei Gegenstücke allein oder wenigstens am besten, ihr tektonischer Aufbau aber sogar besser als aus irgend einer andern vorliegenden Annahme begreifen läßt. Die Oberkante dieses Altars lag etwa in Augenhöhe. Etwas Bestimmtes über die Verhältnisse des Altars im übrigen kann aus Analogien nicht entwickelt werden. Studniczka ist der Ansicht, daß das Mittelstück des Bostoner Teils »eine beschwingte Figur, die zwei kleine nackte jugendliche Gestalten in der Gegenwart zweier sitzender Frauen wägt« in die Adonis-Sage gehört. Die ausführliche Deutung des Bostoner Teils und damit des Ganzen wird ein zweiter Aufsatz des Leipziger Gelehrten bringen. *M.*

Ein Kopf aus den Parthenongiebel-Skulpturen in Stockholm. Die Köpfe der Parthenongiebel-Skulpturen sind verloren, mit Ausnahme des Dionysos (früher Theseus genannt), der stark verwittert. Ein jüngst gefundenes Fragment der Athena besteht nur aus einem Teil des Helmes und einem nicht einmal ganzen Ohr. Von anderen Fragmenten ist man nicht sicher, ob sie zu den Giebelgruppen des Parthenon wirklich gehören; nur der sogenannte Weber-Labordesche Kopf wird jetzt mit einiger Sicherheit in die Parthenongiebel gesetzt. Außerdem hat Sauer ein Fragment eines Kopfes im Athenischen National-Museum, das nur aus den Haaren des Oberkopfes mit einer vierfachen Löcherreihe zur Aufnahme einer ausgearbeiteten Krone besteht, für die Parthenongiebel in Anspruch genommen. Nunmehr erklärt J. Six in dem neuesten Heft des »Journal of Hellenic Studies« einen in Stockholm befindlichen und dort als Deianeira figurierenden fragmentarischen Kolossalkopf als zu den Parthenongiebeln gehörig. Er kam aus dem Besitz der Königin Luise Ulrike, der Schwester des Großen Friedrich, in das Schwedische Nationalmuseum; 1749 ist er in ihrer Sammlung im königlichen Schloß von Drottningsholm verzeichnet. Die Prinzessin kam im Jahre ihrer Verheiratung 1744 nach Schweden. Sie schuf die berühmten Sammlungen von Drottningsholm, ehe sie Königin wurde, und es ist wahrscheinlich, daß sie das Fragment in Schweden selbst erhalten hat, wohin bereits im Jahre 1688, gerade so wie nach Venedig oder Kopenhagen, Parthenon-Fragmente durch die Landsleute des Grafen Königsmark gekommen sein mögen. In ausführlichen stilistischen und marmortechnischen Eröterungen weist Six das Stockholmer Fragment mit Wahrscheinlichkeit in die Reihe der Parthenonskulpturen, wenn es auch dort nicht fest einzurangieren ist. Der Kopf stand gerade auf dem Nacken; und so ist er auf keine der Statuen, die wir entweder aus den Überresten oder aus den Zeichnungen Carreys (die aber nicht Carrey, sondern wahrscheinlich der flämische Maler Faidherbe im Gefolge des Marquis de Nointel im Jahre 1674, 13 Jahre vor der venetianischen Belagerung, gemacht hat) kennen, passend. Das Fragment, so gering es ist, mag uns helfen in der Phantasie die wunderbare Schönheit der Köpfe, die auf den berühmten Torsi der Parthenongiebel saßen, zu rekonstruieren. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Darmstadt. Der Schabkunstausstellung im Kupferstichkabinett des Großh. Landesmuseums liegt nicht die Absicht zugrunde, eine lückenlose historische Entwicklung zu geben, obwohl die chronologische Reihenfolge, innerhalb der einzelnen Länder, im großen und ganzen gewahrt ist. Vielmehr wurde besonderer Wert darauf gelegt, an vorzüglich erhaltenen Exemplaren die Ausdrucksmöglichkeiten der eigenartigen Technik zu veranschaulichen. Dementsprechend treten die frühen deutschen Schabkünstler des 17. Jahrhunderts, wie v. Fürstenberg, Quitter, Schenck und Haid mehr in den Hintergrund, während die Engländer des 18. Jahrhunderts den Hauptraum einnehmen, wie es ihrer überragenden Bedeutung entspricht. Neben *John Smith* (1658—1719), *John Faber* (1684—1766) und *Edward Cooper* (tätig schon 1739) kommen vor allem *James Mac Ardell* (1710—1775), *Richard Houston* (1728—1775) und *Richard Earlom* (geb. 1728) mit auserlesenen Blättern gut zur Geltung. Daran reihen sich *Inigo Spilsburg* (1730—1795), *Edward Fisher* (1730—1785), *William Peters* (1731—1795) und, unter den späteren Arbeiten, diejenigen von *James Watson* (1740—90), Greenwood, Hodges und Green. Deutlich englischen Einfluß verraten die Porträts des Deutschösterreichers *Joh. Peter Pichler* (1765—1806

Ein feines Blatt (»Anbetung der Hirten« nach Rembrandt) des Franzosen *Louis Bernard* und drei Stücken der Holländer *Jan Verkolje* (1650—1693 und *Jacob Gole* (1660—1773) sind als Parallelen interessant. — Es folgen einige moderne Engländer. Zum Schluß kommen noch moderne Deutsche zu Wort: *Halm* mit zwei Landschaften, *Börner* mit einer Kopie nach Thoma und *Kalckreuth* mit dem anmutigen Bilde eines kleinen Mädchens.

Alles in allem vermittelt die Ausstellung einen ebenso gehaltvollen wie lehrreichen Überblick über die Entstehung und Ausgestaltung einer heute kaum noch gepflegten graphischen Manier. *E. G.*

Die große Aquarellausstellung Dresden 1911 erfreut sich eines regen Interesses bei den Kunstfreunden, die Besuchszahl hat bis jetzt die ansehnliche Höhe von 10000 erreicht. Auch das Verkaufsresultat (100 Werke für 30000 M.) ist ein recht befriedigendes.

Kunsthütte in Chemnitz. Die Juliausstellung im König-Albert-Museum enthält Gemälde-Kollektionen von Dr. *Ernst Geiger* in Bern, *Gustav Meyer-Buchwald* in Dresden und *Fritz Stotz* in Dresden, sowie Einzelbilder von *Margarete von Baczko* in Weimar, *Albert Fiebiger* in Schleißheim, *Elisabeth Kadner* in Dresden und *Valdenburny-Würben* in Obernigk; ferner Graphiken von *Heinrich Vogeler* in Worpswede, *Alexander Liebmann* in München, *Ernst Geiger* in Bern, *Paul Francke* in Leipzig, und endlich Radierungen aus dem Verlag von *E. A. Seemann* in Leipzig von *Fischer*, *Leistikow*, *Reifferscheid* u. a. m. *—r.*

SAMMLUNGEN

Magdeburg. Die Gemäldesammlung im Obergeschosse des **Kaiser-Friedrich-Museums** ist einer völligen Neuordnung unterzogen worden. Erst jetzt kann man sie in der klaren Anordnung übersehen, die nach dem Entwicklungsprinzip unternommen wurde. Der Auszug des Kunstvereins, dem die Stadt ein eigenes Ausstellungsheim baut, stellte die letzten zwei Säle, die noch fehlten, zur freien Verfügung des Direktors. Mit ihnen beginnt jetzt die Sammlung; je ein Raum ist dem 15./16., dem 17. und 18. Jahrhundert gewidmet; einer den Nazarenern und Romantikern, einer der Genrezeit um 1870, und der Rest, die moderne Malerei, verteilt sich auf vier Säle, in denen wenigstens in den Hauptzügen die Entstehungszeit der Bilder ihren Platz bestimmt.

Eine Anzahl von neu hinzugekommenen Werken vervollständigt den Eindruck geschlossener Kunstepochen; vor allem aus der Hauswaldtsammlung, die dem Museum vor kurzem vermacht wurde. Die umfangreiche, etwa fünf Säle füllende Sammlung hauptsächlich von altem Kunstgewerbe ist vorläufig im Depot untergebracht und harrt ihrer Aufstellung in einem besonders zu errichtenden Anbau. Nur ein paar Gemälde wurden schon jetzt in die Galerie übernommen. Infolgedessen macht namentlich der Saal der *altdeutschen Kunst* einen überraschend vollständigen Eindruck. Zu dem alten Bestande, der u. a. vier Tafeln von *Cranach*, eine *niederländische* Madonna um 1520 und zwei Apostel des *Meisters der hl. Sippe* enthält, sind hinzugekommen: ein großes Bild aus der Folge von Darstellungen der Ursulalegende vom *Meister von S. Severin*, den Empfang der Ursula samt Papst und Gefolge auf der Rückkehr in Basel darstellend; ein sehr farbiges und trefflich erhaltenes Altärchen aus der Werkstatt *Bernhard Strigels* (Marter der Zehntausend im Mittelbild, auf den Flügeln innen die 14 Nothelfer, außen Anna selbdritt und die hl. Ottilie), 1511 datiert, die Flügelbilder vielleicht eigenhändig, von ausgezeichneter Qualität. Ferner ein hl. Petrus von *Zeitblom*, eine Kreuzigung der *Nürnberger Schule* von 1480 und ein Doppelbild des *Meisters von Kappenberg*, Verkündigung und Geburt Christi.

Aus der *italienischen* Kunst des Secento finden sich einige reife Werke: eine klassisch gebaute Landschaft in graugrünen Tönen von *Annibale Carracci*, ein breit und saftig gemalter Männerkopf von *Guercino* und eine schöne Skizze von *Marco Ricci* († 1720) zum Plafond im Dom zu Brescia: Maria als Zuflucht der Sünder. Stärker vertreten ist die holländische Genre- und Landschaftsmalerei, die von *Vermeer van Haarlem*, *Ostade*, *Goyen*, *Huysmans*, *de Momper*, *Bega* sehr gute Stücke enthält. Im 18. Jahrhundert fesseln vor allem zwei kleine, mit hoher Bravour gemalte Architekturstücke von *Guardi;* ein *Graff*sches Porträt und zwei vorzügliche Genrebilder von *Nik. Verkolje* schließen sich an.

Einen sehr stattlichen Eindruck macht der Raum der *Romantiker* aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vornehmlich durch die drei großen Kartons von *Menzel*, *Overbeck* und *Schwind*, denen sich eine Anzahl von Handzeichnungen *Schnorrs*, *Schirmers*, *Richters* usw. anschließen, und die trefflichen Landschaften der *Rottmann*, *Spitzweg*, *Hildebrand*, *Steinbrück*. Den künstlerischen Glanzpunkt bilden hier aber die realistischen Gegenstücke: die Reiter, vor dem Gewitter flüchtend, von *Rayski* und die betenden Landleute von *Lenbach*, eines seiner köstlichen Jugendwerke. — Im nächsten Saale können den modernen Betrachter wohl nur *Knaus*, *Vautier* und *Makart* interessieren, weil sie hier ihre besten Seiten offenbaren. Ein Gang mit Plastiken von *Meunier* und dazwischen gehängter Graphik führt zu dem Flügel mit *moderner Malerei*, die sogleich mit einem Fortissimo einsetzt, einem Ehrensaal der Klassiker des 19. Jahrhunderts: *Marées*, *Feuerbach*, *Böcklin*, *Leibl*, *Trübner*, *Thoma* hängen hier; in bescheidenerem Abstande ein Jugendbild, dunkel, aber sehr schön, von *Th. Hagen*, ein köstlicher *Lier*, ein *Schreyer*. Und dann in drei großen Sälen die heute meist noch Lebenden, *von Hofmann*, *Leistikow*, *Diez* bis zu *Kalckreuth* und *Liebermann*. *P. F. Schmidt.*

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** hat einige wertvolle Geschenke erhalten. So schenkte das Berliner Kunstauktionshaus Rudolph Lepke dem Museum eine spätgotische Turmmonstranz aus vergoldetem Kupfer, eine Paderborner Arbeit aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Wilhelm Gumprecht, der Berliner Sammler, schenkte eine Porzellanschale mit Schmelzmalerei von Arita, ein japanisches Erzeugnis aus der Zeit um 1700. Die Bibliothek erhielt als interessante Geschenke zwei Bände alter Handschriften mit Rezepten für Seidenfärberei, die aus den Jahren 1655 bis 1711 stammen. Willi Geiger, der bekannte Graphiker, überwies 34 seiner Exlibris, Chr. Kongstad in Fredensborg eine Anzahl seiner Buchschmuckarbeiten. An Ankäufen kamen eine große Anzahl von Ornamentblättern in die Sammlung, darunter der von Aldegrever gestochene Dolch, ein Deckelpokal und Anhänger von Virgil Solis.

o **Düsseldorf.** In der Kunsthalle sind jetzt die 150 Gemälde der **Sammlung Schoenfeld** ausgestellt, die vor einiger Zeit als Vermächtnis der städtischen Gemäldesammlung anheim fielen. Es würde sich empfehlen, für die dauernde Ausstellung eine Auswahl zu treffen. Die Bilder von Gabriel Max, Simmler, Hilgers und Hartung, um nur einige zu nennen, können nicht als Schmuck einer öffentlichen Kunstsammlung bezeichnet werden. Andreas Achenbach ist mit acht Gemälden, die meisten leider aus der Spätzeit, vertreten; unter den jüngeren Malern ist besonders Eugen Kampf mit neun Gemälden zu nennen. Es zeigt sich deutlich, daß Kampf in den letzten Jahren große Fortschritte in der Verfeinerung der Farbe gemacht hat. Als wertvollster Besitz der Sammlung können die Skizze

von Ed. von Gebhardt, »Jesus im Tempel«, und die Landschaften von G. von Bochmann, Jernberg und Clarenbach bezeichnet werden.

o **Barmen.** Der **Galerie des Kunstvereins** wurden die Gemälde »Tennisplatz« von *Adolf Erbslöh*-Barmen und »Weibliche Akte« von *Franz Marc* in Sindelsdorf (Oberbayern) zum Geschenk gemacht. Beide sind Mitglieder der »Neuen Künstlervereinigung München«. Franz Marcs Kollektivausstellung, die vor kurzem in München von der Kunstkritik abfällig genug beurteilt wurde, hatte im Rheinlande erstaunlichen Erfolg. In Barmen wurden noch die Gemälde »Weidende Pferde«, »Lammträger« und »Badende Frauen« verkauft. Ein Teil der ausgestellten Gemälde war der Privatsammlung Bernhard Koehler-Berlin entliehen. — Am 1. August wurde im Kunstverein die Wanderausstellung des **Sonderbundes** eröffnet, welche die in der Düsseldorfer Kunsthalle ausgestellt gewesenen rheinischen Werke des Sonderbundes und eine Reihe neuer, zur Ergänzung hinzugekommener Werke umfaßt. Sie geht von hier nach Köln und Bonn.

Der Fabrikant Ad. Lindgens stiftete 25000 Mark zur Förderung des **Museums für ostasiatische Kunst** in Köln.

Wien. *Neuordnung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.* Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie, das älteste Kunstgewerbemuseum auf dem Kontinente, ist vor kurzem durch einen großen Zubau bedeutend vergrößert worden. Sammlungen und Bibliothek waren stark angewachsen, ein größerer Vortragssaal und eigene Räume für die wechselnden Ausstellungen hatten sich als unbedingt notwendig herausgestellt. Der Zustand, daß fast jährlich anläßlich der Winterausstellungen Verschiebungen und Umstellungen in den ständigen Sammlungen vorgenommen werden mußten, war nachgerade unerträglich geworden. So wurde unter Hofrat *von Scala,* dem Vorgänger des jetzigen Direktors, Hofrat Dr. *E. Leisching,* der Zubau begonnen. Diese Erweiterung brachte es notwendigerweise mit sich, daß eine neue Einteilung des Hauses und eine völlige Neuordnung und Neuaufstellung der Sammlungen vorgenommen werden mußte, die nun zum größeren Teile beendigt ist.

Die neue Einteilung stellt sich folgendermaßen dar: das Erdgeschoß des Neubaues dient den wechselnden Ausstellungen; im ersten Geschosse wurde die Glas- und keramische Sammlung aufgestellt, außerdem befindet sich in diesem Stockwerke der große Vortragssaal und einige Bureaux. Im alten Hause sind in den großen Parterresälen um den Säulenhof die Textilsammlung, die italienische und deutsche Großplastik, die Möbel- und die Metallsammlung untergebracht. Der Säulenhof wird zu den Winterausstellungen mitbenützt. Im ersten Stockwerke befindet sich das Direktionsbureau, die Bibliothek mit der Vorbildersammlung und dem Zeitschriftensaal und der Sitzungssaal. Ferner werden in einem Saale die Kleinplastik, Lederarbeiten usw. ausgestellt werden; daran schließt sich eine Reihe von kleineren Räumen, welche alte Interieurs verschiedener Stile kopieren. Vom Parterre wie vom ersten Stocke führen Verbindungsgänge ins neue Haus hinüber.

Schon aus dieser Einteilung ersieht man, daß das von früher übliche System der Gruppierung nach dem *Material* beibehalten wurde; nur ausnahmsweise, so bei der Plastik und in den Möbelsälen hat man zur Erzielung eines Interieureindruckes Objekte verschiedenen Materiales vereinigt.

Vollkommen beendigt ist die Aufstellung der textilen, der keramischen und Glassammlung sowie der mit Möbeln und Großplastik gefüllten Säle. Die *Textilsammlung* (Vorstand Regierungsrat Dr. *Dreger*), vielleicht der großartigste und wertvollste Teil der Sammlungen, kommt insofern in ihrer imposanten Fülle und Reichhaltigkeit nicht zur Geltung, als aus Gründen des verfügbaren Raumes und der Schonung der Objekte vor dem Verbleichen durch das Licht das System der Magazinierung in Kästen und wechselnder Ausstellungen zusammenhängender Gruppen gewählt wurde. Studierende, die die nichtausgestellten Bestände sehen wollen, bekommen dazu jederzeit die Erlaubnis. Nur die allerersten Prachtstücke der Sammlung, wie z. B. der Ornat von Goess, sowie die großen niederländischen und deutschen Gobelins sind ständig ausgestellt. Auch der größte Teil der herrlichen Sammlung orientalischer Teppiche wird ausgehängt werden. Zur Ergänzung und Abrundung des kunst- und kulturgeschichtlichen Bildes werden seit einiger Zeit vom Vorstande der Abteilung Gemälde aller Zeiten gesammelt, die geeignet sind, die Geschichte des Interieurs, der Kostüme, der Verwendung der Spitze usw. zu illustrieren.

In der *keramischen und Glasabteilung* (Vorstand Regierungsrat *Folnesics*) wurde das System der gruppenweisen Vereinigung zusammengehöriger Objekte nach Zeit, Schule und Provenienz gewählt. Der verfügbare Raum, drei um die Glaswände eines Lichthofes gelagerte Pfeilerhallen, wurde sehr geschickt durch niedrige Wände und Vorhänge in kleinere Räume zerlegt und so angeordnet, daß die Osthalle die Keramik, die Nordhalle das Porzellan und die Westhalle das Glas enthält. Von der kleinen, aber gewählten und vorzügliche Stücke enthaltenden Sammlung antik-griechischer und römischer Keramik führt die Aufstellung über die italienischen Majoliken und französischen Fayencen des 16. bis 18. Jahrhunderts zum deutschen Steinzeug (15. bis 18. Jahrh.), zur deutschen und österreichischen Keramik des 16. bis Anfang des 19. Jahrhunderts und schließlich zu der Delfter Ware. Der folgende ein abgeschlossenes Ganze bildende Eckraum zeigt das ostasiatische Porzellan: Japan und China. In zwei begleitenden Korridoren sind persische Gefäße und Fliesen, sowie eine große Sammlung deutscher und österreichischer Ofenkacheln (auch einige vollständige Öfen) aufgestellt.

Aus dem Raume des ostasiatischen Porzellans gelangt man in den Raum, der die Meißner und die übrigen deutschen Porzellane beherbergt. Daran schließt sich der Raum mit der berühmten Sammlung von Altwiener Porzellan, die fast lückenlos in charakteristischen Stücken alle Epochen der Fabrik, von den Anfängen der Dupaquierzeit (1718) bis zur Aufhebung der Fabrik (1864), vorführt. Im begleitenden Korridor sind die Wiener bemalten Porzellanplatten und die Biskuitbüsten ausgestellt. Der letzte Raum der Porzellanhalle enthält französische (Sèvres), englische (Wedgwood), italienische u. a. Porzellane und endlich Erzeugnisse der neueren und neuesten keramischen und Porzellanfabriken.

Die dritte Halle, deren Korridor mit nationalen Töpfereien angefüllt ist, wird von der Glassammlung eingenommen, die, mit dem antiken Glase beginnend, über die venezianischen und deutschen Gläser des 16. und 17. Jahrhunderts zum Glanzpunkte der Glassammlung, zu den geschnittenen böhmischen und schlesischen Gläsern, unter denen sich bekanntlich Prachtstücke ersten Ranges befinden, führt. Daran schließen sich spanische, mohamedanische u. a. Erzeugnisse, sowie Proben der modernen böhmischen, französischen, amerikanischen usw. Gläser.

Die Aufstellung erfolgte meist in niedrigen Vitrinen, die eine Betrachtung der Objekte von beiden Seiten gestatten. Sehr vorteilhaft ist die Aufstellung des Glases auf bläulichgrauem Plüsch, der die Wirkung sehr hebt. Besonders glücklich sind die böhmischen und schlesischen Gläser so aufgestellt, daß man beide Seiten in durchfallendem Lichte vor einem dunklen Hintergrunde betrachten kann.

Bei der Aufstellung der *Möbel und der Großplastik*

(Vorstand Dr. *Schestag*) ist man vom System der Materialgruppierung teilweise abgewichen, hat vielmehr versucht, besonders durch Aufhängung von Gobelins, harmonisch geschlossene Wirkungen zu erzielen. Hauptsächlich der große Oberlichtsaal wirkt durch die Reihe seiner großen herrlichen flandrischen, burgundischen und deutschen Gobelins vom 15. bis 17. Jahrhundert. Im vordern Teil des Saales fand hauptsächlich die italienische Stein-, Holz- und Terrakottaplastik, untermengt mit Truhen, Faltstühlen usw., ihre Aufstellung. Durch drei süddeutsche resp. Tiroler Altäre wird ein rückwärtiger kleinerer Raum geschaffen, in welchem die deutsche Holzplastik untergebracht ist; einige, und zwar die besten deutschen Stücke, wurden aber im vordern Abteil aufgestellt. Die Möbelsammlung, die zu den weniger hervorragenden Abteilungen des Hauses gehört, wurde auf zwei Säle so verteilt, daß, in möglichst chronologischer Anordnung, in dem einen Sale die meist deutschen und österreichischen Möbel vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, sowie einige italienische Intarsien, im andern Möbel vom Rokoko bis zum Biedermeier verteilt wurden. Zurzeit wird an der Neuaufstellung der Kleinplastik, der Arbeiten in Leder, Elfenbein usw., sowie der Säle der Metallsammlungen gearbeitet.

Von der Ausgabe eines gedruckten Kataloges oder Führers wurde Abstand genommen, da ein solcher zu schnell veraltet. Dafür hat man die für den Besucher gewiß vorteilhafte Einrichtung getroffen, den meisten Objekten ausführlich gedruckte Zettel beizulegen, die über Technik, Provenienz, Zeit, Schule und eventuell Meister die gewünschten Aufschlüsse erteilen. *O. P.*

Neuerwerbungen des Louvre. Im Louvre sind die neuen Gemäldeerwerbungen zur Ausstellung gekommen. Voran steht eine schöne Komposition von *Nicolas Poussin:* Apollo inspiriert einen jungen Dichter. Von deutschen sind da ein Mädchenbildnis von *Cranach*, zwei Altarflügel mit den Bildnissen der Stifter und ihrer Kinder, eine Arbeit des Kölners *Bartel Bruyn.* Von italienischen Werken ist nur eine Madonna mit Heiligen von *Neroccio di Bartolommeo* unter den Neuerwerbungen. Reich ist die neue Kunst vertreten: Das türkische Bad von *Ingres*, erworben von der »Gesellschaft der Freunde des Louvre«, ein Atelierinneres von *Delacroix*, sein erster Entwurf für die berühmte Komposition des »Traumes« und 14 andere Studien des Künstlers, darunter eine aus Smyrna 1837, endlich auch zwei Bilder von *Monticelli.*

KONGRESSE

Für den **9. internationalen Architektenkongreß in Rom**, der in der Zeit vom 2.—10. Oktober dieses Jahres dort stattfinden wird, werden jetzt die **Beratungsgegenstände** bekannt gegeben. Sie betreffen den Eisenbetonbau, seine Anwendung in den verschiedenen Ländern, seine Anwendbarkeit bei künstlerischen Bauwerken vom technischen wie vom dekorativen Standpunkt aus, die Rechte und Pflichten des Architekten gegenüber dem Bauherrn, die technische und künstlerische Ausbildung und das Diplom des Architekten, die Ausübung seines Berufs außerhalb des Vaterlandes. Daran werden sich Betrachtungen über moderne Architektur, über die Ausführung von Bauwerken durch den Staat und andere öffentliche Verwaltungen, über die Nützlichkeit eines vielsprachigen Wörterbuches über Fachausdrücke, endlich über die fremden Akademien in Rom, ihre Geschichte, Studien und Projekte der Studierenden, über ihren Einfluß auf die betreffenden Länder schließen. Über das Thema »Regulierungspläne und Ästhetik der Städte« werden schriftliche Mitteilungen und Vorträge angenommen. Zu allen genannten Themen nimmt der Organisationsausschuß bis zum 15. August schriftliche Berichte an. Sie müssen von einem Auszug in einer der vier Kongreßsprachen, deutsch, englisch, französisch oder italienisch, begleitet sein.

VEREINE

München. Der kunstwissenschaftliche Verband veranstaltete am 22. Juni eine Gedenkfeier zu Ehren des am 5. April dieses Jahres verstorbenen Münchener Kunsthistorikers Professor Dr. **Berthold Riehl.** Außer der Witwe und den näheren Verwandten des Verstorbenen waren zu diesem ehrenden Abend, der nicht den Charakter einer Trauerfeier tragen sollte, eine große Anzahl von Universitätsprofessoren, Herren vom Generalkonservatorium und Nationalmuseum, sowie von Freunden und Schülern Riehls erschienen. *Dr. Georg Lill* hielt eine längere Gedächtnisrede, in der er nach Erledigung des biographischen Teils auf die Tätigkeit Berthold Riehls als Forscher, Dozent, Schriftsteller und Inventarisator der Kunstdenkmale Bayerns hinwies. Er zeigte, wie Riehl die Kunstgeschichte als Lehrer und Schriftsteller in großem Zusammenhange gab, wie er ganze Perioden und Entwicklungsgänge in der Kunst herausgriff unter Berücksichtigung alles Bodenständigen; Natur, Volk, Kunst und Sitte gibt Riehl anschaulich wieder. Diese Punkte streifte der Redner besonders im Vergleiche mit andern herrschenden Richtungen und Methoden, die Kunst zu betrachten und ihre Geschichte zu lehren. Dr. Lill ging dabei des näheren auf die zahlreichen Werke und Schriften des Verstorbenen ein, die größtenteils in den »Sitzungsberichten der Königl. bayr. Akademie der Wissenschaften« erschienen sind; interessant war der Nachweis des fein berechneten Schulzusammenhanges unter Riehl aus dem Material der zahlreich vorhandenen Doktordissertationen. Sehr wichtig ist die Tatsache, daß Riehl vor allem Bayerns Kunstdenkmale erforscht hat, wobei er die sehr reichhaltige Materie sichtete und dadurch der gesamten deutschen Kunstgeschichte einen großen Dienst erwies. Die exakte Inventarisation der bayrischen Denkmäler, wie sie nur wenige Territorien aufzuweisen haben, ist bekanntlich neben v. Bezold und wenigen andern Riehls großes Verdienst. Mit besonderer Liebe schilderte Dr. Lill noch den *Menschen* Riehl als harmonische Natur und sympathischen Charakter; jedem ein Freund und Berater, herzlich, offen, so wird sein Bild allen, die ihn kannten und liebten, stets vorschweben, und dankbar werden sie seiner gedenken. Zuletzt dankte Herr Generalkonservator Dr. *Georg Hager* dem Verbande für die schlichte, aber sehr würdige Feier und er wies dann nach einigen freundschaftlichen Reminiszenzen an den Verstorbenen kurz noch einmal auf Riehls verdienstvolle Tätigkeit vor allem für Bayerns Kunstgeschichte und die Brauchbarkeit seiner Schule hin. *Oscar Gehrig.*

Der **Verein für Originalradierungen in München** hielt am 26. Juni seine ordentliche Generalversammlung ab. Der neue Vorstand besteht aus den Herren Prof. Peter Halm, 1. Vorsitzender; E. Th. Meyer-Basel, 2. Vorsitzender; Oskar Graf, 1. Schriftführer, E. Berger, 2. Schriftführer, Hans Röhm, Kassierer, und Prof. Fritz Baer und Frau Cäcilie Graf-Pfaff. Im kommenden Jahre will der Verein wieder eine Publikation herausgeben.

VERMISCHTES

× Die Angelegenheit des **neuen Berliner Opernhauses** ist in ein seltsames neues Stadium getreten. Nachdem die Ergebnisse der ersten Konkurrenz, die zwischen einer bestimmten Anzahl von Künstlern ausgeschrieben worden war, völlig geheim geblieben sind — selbst die Mitglieder des preußischen Abgeordnetenhauses, die das Geld bewilligen sollten, bekamen nichts davon zu sehen —,

treibt man das Versteckspiel nun weiter und veranstaltet mit derselben Heimlichkeit ein zweites, engeres Preisausschreiben, zu dem, wie man hört, die Architekten *Ihne*, *Seeling* und *Littmann* aufgefordert wurden. Was das Ministerium sich bei dem »Ausschluß der Öffentlichkeit« denkt, den es in dieser ganzen Frage vornimmt, ist völlig unerfindlich. Glaubt man wirklich, daß sich ein solches Projekt, das für das künftige Stadtbild von Berlin von so ungeheurer Wichtigkeit ist, einfach durch eine behördliche Regelung erledigen läßt? Mit tiefer Verstimmung nimmt die deutsche Künstlerschaft davon Kenntnis, daß es bei dieser großen und bedeutungsvollen Aufgabe den aufsteigenden Kräften unter unsern Architekten unmöglich gemacht wird, ihre Vorschläge der Allgemeinheit zu unterbreiten. — Dies eigentümliche Vorgehen der Staatsbauverwaltung, in dem sich eine bewußte kühle Ablehnung aller frischen, jüngeren Talente ausspricht, scheint in engem Zusammenhang zu stehen mit der Äußerung **über die moderne Baukunst**, die sich in dem kürzlich veröffentlichten Bericht des **Ministeriums für öffentliche Arbeiten** über seine Tätigkeit während des letzten Jahrzehnts fand, und die viel Staub aufgewirbelt hat. Die Bauverwaltung betonte darin, daß sie »gegenüber der in neuerer Zeit aufgetretenen Bewegung, in der kirchlichen wie in der bürgerlichen Baukunst unter Abwendung von allem Herkömmlichen *neue Ausdrucksmittel für die Baugedanken der Gegenwart* zu suchen, *Zurückhaltung üben zu müssen*« glaubte, »in der Uberzeugung, daß es als ein baukünstlerischer Verlust anzusehen ist, wenn der Boden der geschichtlichen Überlieferung verlassen und damit auf die Verwertung des Reichtums der Gestaltungskraft verzichtet wird, den die Kultur früherer Jahrhunderte hinterlassen hat.« Diese Bemerkungen haben in der Öffentlichkeit einmütige Zurückweisung erfahren. Auch der »Bund Deutscher Architekten« hat in einer ausführlichen Erklärung ihre Unhaltbarkeit nachgewiesen, indem er mit Recht betonte, daß gerade die moderne Baukunst stärker, als es je zuvor geschehen, Anschluß an die bodenständige Überlieferung suche, freilich nicht durch Kopien der Ornamentik früherer Jahrhunderte, sondern durch ein tieferes Erfassen des Geistes der älteren Architektur, daß sie aber daneben auf das Streben zu »neuen Ausdrucksmitteln für die Baugedanken der Gegenwart« so wenig verzichten könne, wie es die Baukunst irgend einer Epoche der Vergangenheit getan hat.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 35. 18. August 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

REINHOLD BEGAS †

Wenige Tage nach seinem achtzigsten Geburtstage ist *Reinhold Begas* am Abend des 3. August durch einen sanften Tod von den Leiden erlöst worden, die den Lebensabend des von Natur so zähen, aufrechten, bis ins hohe Alter sportfreudigen Künstlers umdüstert hatten. Wie der Arzt und Hausfreund Prof. Schleich den Freunden des Meisters oft versicherte, hätte der mächtige Körper dieses schönen Riesen der Last der Jahre noch auf lange Zeit hinaus getrotzt, wenn nicht eine Fischvergiftung, die er sich in Monte Carlo zugezogen, seine Gesundheit untergraben hätte. Dies tückische Leiden hatte Lähmungserscheinungen im Gefolge, die dem einst so Regsamen und Unermüdlichen Tage und Wochen unerträglicher Qualen bereiteten. Gerade der letzte Monat hatte dann eine Erleichterung gebracht. Der Kranke konnte wieder Spazierfahrten in den Tiergarten wagen, und der Zustand schien sich verhältnismäßig so günstig zu gestalten, daß die nächsten Angehörigen ihre Erholungsreise antreten und den greisen Meister der bewährten Sorgsamkeit seiner Hausdame und seines Pflegers anvertrauen konnten. Da plötzlich versagte das geschwächte Herz seinen Dienst, und dem lange Geprüften ward ein friedliches, schmerzloses Ende zuteil.

Jene Feier des achtzigsten Geburtstages am 15. Juli, deren Erregungen ein gnädiges Geschick den Kranken leidlich ertragen und überstehen ließ, zeigte Reinhold Begas noch einmal kurz vor seinem Hingang, wie viel herzliche Verehrung und Bewunderung ihm trotz aller Kämpfe der jüngsten Jahrzehnte, die er durchzufechten hatte, in ganz Deutschland entgegengebracht wurde. Die offizielle Kunstwelt feierte den Schöpfer der großen nationalen Monumente, den sie mit dem Exzellenztitel schmückte. Die unoffizielle Kunstwelt aber, die bei uns wie allenthalben heute das eigentliche Kunstgewissen der Allgemeinheit repräsentiert, huldigte dem genialen Künstler, der in seiner Jugend wie kein anderer der deutschen Plastik frisches Blut zuführte und neue Wege wies. Ihr schien der Begriff Begas sich gleichsam zu spalten. Auf der einen Seite stand der Bildhauer, den in höheren Jahren die falsche Gunst trügerischen Glückes vor Kolossalaufgaben stellte, denen seine Begabung im Innersten widerstreben mußte; der ein Führer der schlimmen höfischen Kunst Preußens seit 1890, das Haupt und der Inbegriff der übelberüchtigten neuberlinischen Denkmälerfabrik geworden war, als deren Hauptdokument die Siegesallee leider für alle Zukunft sich erhebt. Auf der anderen Seite aber stand der junge leidenschaftliche Revolutionär von 1850 und 1860, der mit ungestümem Temperament in die Kirchhofsruhe der absterbenden Rauch-Schule einbrach und gegen den Regelzwang der klassizistischen Konvention Sturm lief; ein Pfadfinder, dessen Auftreten von seinen Altersgenossen als eine Erlösung betrachtet wurde, und vor dem sich die Hüter der akademischen Tradition damals ebenso bekreuzigten wie heute vor dem sezessionistischen Nachwuchs. Als der Zwanzigjährige auf die Berliner Ausstellung von 1851 sein erstes größeres Werk, eine Hagar und Ismaelgruppe, sandte, wurde er zwar im Katalog nach der damaligen Sitte noch als »Schüler von Herrn Prof. Rauch« bezeichnet, aber seine Arbeit erregte sofort ein Schütteln aller Perücken, das von Jahr zu Jahr heftiger wurde, als sich herausstellte, daß der kühne Neuerer die Zerreißung des Dogmas von der alleinseligmachenden Vorbildlichkeit der Antike und der Hochrenaissance zu seinem Lebensprogramm machte.

Als der dritte der vier Söhne von Karl Begas (von denen zwei Maler, zwei Bildhauer wurden) war Reinhold am 15. Juli 1831 zur Welt gekommen. »Am Karlsbad«, der damals stillen, dem Lärm der Stadt weit entrückten Privatstraße an der Potsdamerbrücke, wo der Stammvater dieser Künstlerdynastie sich angesiedelt und sein Haus zu einem Mittelpunkte des Berliner Kunstlebens gemacht hatte, war er aufgewachsen. Neben Rauch selbst war auf der Akademie, die er schon als Fünfzehnjähriger 1846 bezog, vor allem Ludwig Wichmann sein Lehrer. Aber er strebte sofort aus dieser Welt der berlinischen Überlieferungen, in der er seine Kindheit und erste Jugend verlebt hatte, heraus. Als Sohn des historisch gestimmten Jahrhunderts konnte er die Befreiung aus diesen Fesseln allerdings nur durch den Anschluß an die Formauffassung einer *anderen* Epoche der Vergangenheit gewinnen: er ging auf das Barock zurück. Das war kein geringes Wagnis. Denn nichts war seit Thorwaldsen so verpönt gewesen wie die Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Begas' sprühendes Naturell sehnte sich von der nüchternen Erhabenheit der akademischen Plastik nach Leben und Bewegung, nach einer froheren, sinnlicheren, fleischlicheren Körperlichkeit der Skulptur, nach malerischen Gruppierungen

und starken Kontrasten — da konnte ihm das Barock gute Dienste leisten. In Rom, wo er mit dem aufstrebenden Kreise der Feuerbach, Böcklin, Lenbach, Allgeyer zusammentraf und durch diese Altersgenossen Leben und Kunst mit gesteigerter Empfänglichkeit genießen lernte, ging ihm die Schönheit der spätitalienischen Bildnerei auf. Er stand darin nicht allein. Es war eine Bewegung, die durch alle Länder ging. Was Begas für Deutschland in diesem Einschwenken zu Bernini und den Seinen tat, vollzog fast zur selben Zeit für Frankreich Carpeaux, für Österreich Tilgner, für Italien Pio Fedi, dessen »Raub der Polyxena« alsbald in der Loggia dei Lanzi als Gegenstück zu Giovanni Bolognas »Raub der Sabinerin« aufgestellt werden konnte. Auch zu Begas' bezeichnendsten Werken gehört ein »Raub der Sabinerin« mit dem prachtvoll bewältigten Kontrastspiel eines männlichen und weiblichen Körpers in der Anspannung des Ringens. Solche ausdrucksvollen Effekte sprechen überall mit: bei dem Frühwerk der Venus und des Cupido, bei den böcklinischen Szenen des Pan, der die verlassene Psyche tröstet, des Kentauren, der einer schlanken Nymphe die Hand als Steigbügel darbietet, bei dem Hermes, der die Abgeschiedene emporträgt, bei dem »Elektrischen Funken«, dessen Aufblitzen aus sich ergänzenden Strömen der heiße Kuß eines jungen Paares symbolisiert — immer die Gegenüberstellung sehniger und weicher, reifer und kindlicher, zottiger und zarter Formen und Glieder, immer ein mannigfaltiges, schwellendes Linienspiel, Blut und Leben von innen her.

Ein dekoratives Genie von klingendem Reichtum, wie es in Deutschland seit langem nicht aufgetreten war, sprach aus diesen Werken. Es fand für seine Entfaltung den rechten Boden in dem Berlin der wilhelminischen Epoche, die jetzt anhub und die früher stille preußische Hauptstadt in unerhört schnellem Aufsteigen zu einem Weltzentrum machte. Zu dem kräftig pulsierenden Leben dieses riesenhaft wachsenden Berlin, zu seinem erhöhten Selbstbewußtsein, seinem plötzlich zuströmenden Reichtum, seiner durch unvergleichliche politische und wirtschaftliche Erfolge angestachelten Genußsucht paßte die Kunst der Üppigkeit und der quellenden dekorativen Schmuckfreude, die Begas trieb. Sie ist denn auch mit ganz wenigen Ausnahmen — wie den von Formlust strotzenden Tiergruppen für das Schlachthaus in Budapest — seiner Vaterstadt zugute gekommen. Ein sehr charakteristisches Zeugnis dieser dekorativen Tendenzen war gleich eins von Begas' frühesten Werken: die ganz barock gehaltene Gruppe auf der Attika von Hitzigs neuer Berliner Börse (die selbst, als erstes Gebäude in echtem Material seit langer Zeit, als Kennzeichen der neuen Periode gelten darf). Ströme von Tinte wurden damals darüber vergossen, daß das herabhängende Bein einer Figur dieser Gruppe die Linie des Hauptgesimses überschnitt, daß die, Handel, Industrie und Landwirtschaft schützende Borussia ihre Arme wagerecht ausstreckte!

Weit größer aber war der Lärm, der sich erhob, als Begas 1863 bei der ersten Konkurrenz um das Berliner Schillerdenkmal mit dem Preise gekrönt wurde. Erst acht Jahre später, 1871, nach unsäglichem Zwist und Ärger, wurde das Standbild enthüllt, das den Zeitgenossen als der Gipfel eines rücksichtslosen, nicht mehr auf »Schönheit« bedachten Naturalismus erschien. Schon die Tatsache, daß die vier michelangelesken Frauengestalten des Unterbaues auf dem Brunnenrand sitzen sollten, rief einen Sturm der Entrüstung hervor. Die Gestalt des Dichters selbst mußte Begas, der den mehr »idealistischen« Entwurf Siemerings in langjährigem Duell glücklich besiegt hatte, wiederholt verändern. Sie hat dadurch manches von ihrer ursprünglichen Frische und Lebendigkeit eingebüßt; aber auch nach den »Milderungen«, die der Künstler vornehmen mußte, blieb die eindringliche Wirkung ihrer erstaunlichen, künstlerisch geläuterten Wahrheit erhalten, die wir heute bewundern. Wie sagte doch Begas später in einem der Aphorismen, die er in der »Zukunft« veröffentlichte? »Mancher Entwurf sprengt als ein feuriger Hengst in die Konkurrenz, um als Wallach wieder herauszukommen . . . .«

Neben dem Schillerdenkmal ist von Begas' Berliner Monumentalschöpfungen nur noch eine volkstümlich geworden: der Neptunbrunnen auf dem Schloßplatz, durch dessen lebensfrohe Munterkeit sich auch der Kenner gern über die allzu kopiehafte Bernini-Nachahmung hinwegtäuschen läßt. An den Riesenmonumenten des ersten Kaisers und des ersten Kanzlers aber, die er in den neunziger Jahren modellierte, scheiterte Begas so sehr, daß seine ganze, durch eine geniale Lebensarbeit von Jahrzehnten erworbene Stellung aufs schwerste erschüttert wurde. Einzelheiten, wie der Siegesgenius, der Wilhelm I. führt, wie die gewaltigen Löwen des Postaments (bei denen Gaul als Schüler Begas' mitarbeitete), wie der Kopf des Bismarck-Standbildes vor dem Reichstage, erinnern gewiß daran, welch ein Meister auch hier an der Arbeit war. Aber die Verlorenheit der Komposition, die schwülstige Phrasenhaftigkeit des Attributiven, die leere und pomphafte Rhetorik der Allegorien, die sich in beiden Denkmalswerken mit einer befremdenden Flüchtigkeit in der Behandlung ganzer Partien verbinden, sind so groß, daß die spärlichen glücklicheren Details den Gesamteindruck nicht retten können. Man braucht nur die kleineren Denkmalsarbeiten von Begas aus derselben Zeit — vor allem die in ihrer Schlichtheit ungemein wohltuende Statue des alten Kaisers in der Siegesallee — oder die dekorativen Parallelschöpfungen, wie die Marmorfiguren für das Zeughaus, zu betrachten, um zu erkennen, daß jener Kolossalmaßstab Begas in die Irre führen mußte. Wo der große monumentale Ausdruck begann, lag die Grenze seines Könnens, ja seiner bildnerischen Phantasie.

Dazu stimmt es dann wieder, daß der heimgegangene Künstler im Porträt bis in späte Jahre hin ein Meister blieb. Auch hier war sein Talent durch die Barockkunst mit ihrem stolzen Gefühl für den individuellen Ausdruck der menschlichen Persönlichkeit gefördert worden. Niemand hatte seit Schadow

in Deutschland und nun gar in Berlin Köpfe von so tief schürfender Charakteristik und so hoher Vollendung der Formbehandlung geschaffen wie Begas in seinen Büsten Bismarcks, Moltkes, Menzels und in seinen schönen Köpfen reifer Frauen. Zu den kostbarsten Werken seiner Hand gehören daneben einige weibliche Akte, wie die Susanne im Bade, wie das holde junge Weib, das sich nach dem Bade die Füße trocknet — eine kleine Bronzeausführung desselben Motivs führte zu jenem ergötzlichen Intermezzo, daß dem Meister selbst in Rom ein Abguß als angeblich »ausgegrabene Antike« zum Kauf angeboten wurde —, oder die andere nackte Schöne, die sich im Spiegel beschaut, den ihre schimmernden Kniee halten. Zu den weniger gelungenen zählen die sitzende Statue Alexander von Humboldts vor der Berliner Universität und das Standbild des Markgrafen Waldemar in der Siegesallee.

Begas war von Rom aus 1861, zugleich mit Böcklin und Lenbach, als Lehrer an die neugegründete Kunstschule nach Weimar berufen worden, wo er es indessen kaum zwei Jahre aushielt, um sich wieder nach Italien zu wenden. 1866 kehrte er nach Berlin zurück und erhielt hier zehn Jahre später die Leitung eines Meisterateliers an der Akademie, wo er, nicht gerade ein geborener Lehrer, ganze Generationen jüngerer Bildhauer beeinflußte. Bis ein neues Geschlecht aufwuchs, mit dem er sich nicht mehr verstand. Begas hat sogar, selbst von der blendendsten Sonne der Hofgunst bestrahlt, gegen den anrückenden Nachwuchs harte Worte gesprochen und dieselbe höhnische Unduldsamkeit an den Tag gelegt, mit der man einstens ihm das Leben sauer gemacht hatte. So wurde es in seiner entzückenden Ateliervilla in der Stülerstraße am Tiergartenrande, die lange Jahre als eine berühmte Stätte der Berliner Geselligkeit galt, — zumal seit seine Lebensgefährtin »Frau Gre«, wie sie allgemein genannt wurde, einst eine Hausherrin von bezaubernder Schönheit und Anmut, aus dem Leben geschieden war, — immer stiller und stiller, bis der Greis fast ganz vereinsamte. Die Zukunft aber wird zu scheiden wissen, wie es die heutige Gegenwart schon versucht. Sie wird vielleicht über den alternden Begas der großen Denkmäler völlig zur Tagesordnung übergehen, doch den jungen Begas als eins der glänzendsten Phänomene der deutschen Kunstgeschichte in ihren Büchern führen und ehren.

M. O.

JOZEF ISRAELS †

Geb. in Groningen 27. Januar 1824
gest. im Haag am 12. August 1911

Nicht mehr fern der Schwelle des neunzigsten Jahres hat der Patriarch der holländischen Maler die bis zuletzt noch immer frohen Augen geschlossen. Aus strengen und kleinen Anfängen wuchs sein Ansehen bis zum Ruhme, der Ruhm bis zur Liebe. Denn was wir von einst in den Büchern der Geschichte lesen, hier ward es getan: das ganze Volk der Holländer, das ja die Malerei so sehr liebt, trug den alten Israels im Herzen, sonnte sich an seiner Berühmtheit, ließ ihm einen unbestrittenen Thron, den keine Partei stützte, weil ihn kein Widersacher neidete.

Für dieses schöne Schauspiel haben wir in Deutschland keine Parallele.

Israels hatte eine lachende Liebenswürdigkeit, die zum Entzücken war; und sein Buch über Spanien zeugt von reiner, freier, spurloser Bildung.

»Er malt gut, weil er gut empfindet« schrieb sein Prophet Max Liebermann in der berühmt gewordenen Arbeit über den greisen Freund, die er vor zehn Jahren in unserer Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht hat. Über das Wesen der Kunst von Israels war in dem Aufsatze damals so fein, so schön und mit so starkem Nachhall gesprochen, daß man sich scheut, neue Formen für gültig Geprägtes zu suchen. Jozef Israels bedarf auch keines literarischen Totenscheines. Er hat den Besten wie den Geringsten seiner Zeit genug getan.

KRITISCHE BEMERKUNGEN ZU DER AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE DES 17. JAHRHUNDERTS IN DER »SALLE DU JEU DE PAUME« IN PARIS

Diese Ausstellung, in der Hauptsache zusammengebracht und arrangiert von Herrn Armand Dayot, der auch den sehr mangelhaften Katalog verfaßte, machte keinen überwältigenden Eindruck. Freilich, eine solche Aufgabe ist eine äußerst schwierige. Nur ungerne leihen die Sammler ihre kostbarsten Kunstwerke, und fast ausnahmslos fordern sie, daß die meistens zu hoch gegriffenen Attributionen stehen bleiben. Dieses muß hier recht häufig der Fall gewesen sein. Die folgenden Bilder hatten meines Erachtens falsche Benennungen:

Nr. 9. Femme, allaitant son enfant (Coll. Victor Decock) katalogisiert als *Esaias Boursse*, ist sicher von der Hand des *Quiringh Brekelenkam.* Die lange Figur, der Typus der Frau erinnert an die Frauen auf seinen meisten Bildern; gleichfalls das kräftige Kolorit und die flotte, impastierte Malweise.

Nr. 10. Selbstbildnis des *Adr. Brouwer* (Coll. Warneck) ist weder das eine noch das andere. Ein Vergleich mit dem bekannten Stich nach van Dyck und das schöne spätere Porträt im Mauritshuis hebt allen Zweifel auf. Dieses Porträt muß die Arbeit eines Künstlers aus *Anth. van Dycks* Umgebung sein.

Nr. 28. La Soupe (Coll. Baron d'Erlanger), dem *Gerrit Dou* zugeschrieben, zeigt in der Behandlung nicht den geleckten und pedantischen Pinsel dieses Malers. Eher die kräftigere Pinselführung seines Schülers *Abraham de Pape.*

Nr. 29. Le concert (Coll. Allen Lobl) ist nicht von *Jean Ducq* oder *Le Ducq,* sondern von *Jacob Duck.* Der Katalog verwechselt die beiden Maler *Jacob Duck* und *Jan Le Ducq* wieder einmal miteinander, trotzdem das ein längst überwundener Standpunkt sein sollte (S. Bredius in Obreens Archief V, S. 288).

Nr. 30 ist ein richtiger und sehr hübscher *Jan Le Ducq* (Coll. Baron van Asbeck), auch voll so bezeichnet. Dieser Künstler war hauptsächlich Hunde-

maler und Radierer. Wie ich höre, hat er mit *Symon Root* zusammen gemalt, der die Figuren machte. Wer weiß, ob diese guten Knabenfiguren nicht auch von einem andern Meister hineingemalt sind.

Nr. 32. Apparition de l'Ange à Jacob (Coll. Jules Porgès) scheint mir ein frühes Werk von *Govert Flinck* zu sein und nicht, wie der Katalog sagt, von *Gerbrand van den Eeckhout.* Man sehe nur den starken braunen Gesamtton und die von *Rembrandt* entlehnten großen Blattpflanzen.

Nr. 44. Halte devant l'Auberge (Coll. Victor Decock) ist kein *Jan van Goyen,* sondern bestimmt von seinem Haarlemer Nachfolger *Willem Koolen,* dessen schwereres Kolorit und dick bewölkten Himmel man hier zurückfindet.

Nr. 47. Portrait d'homme (Coll. Jules Porgès), angebliches Selbstbildnis von *Frans Hals,* dürfte nur eine alte Kopie nach einem besseren Original sein. Es verrät große Schwächen: die schwache Zeichnung des Mundes und der Augen, der unsicher gemalte Kragen, die wie Bindfaden erscheinenden Haare, lassen auf eine Kopistenhand schließen.

Nr. 48. Portrait d'homme (Coll. Jules Porgès), sicher nicht *Frans Hals.* Meines Erachtens ist dieses feine Bildchen ein frühes Porträt, kurz nach 1640 entstanden, von *Gerard ter Borch.* Wir finden hier den diesem großen Künstler eigenen, feinen, silbergrauen Ton, die sorgfältige, aber nie ins Kleinliche ausartende Malerei, die treffliche Charakterausbildung verbunden mit großer Vornehmheit.

Nr. 50. Le Peintre ambulant (portrait présumé de *Frans Hals*) (Coll. Baron Schlichting). Mit dem besten Willen vermag ich in diesem Bild *Frans Hals'* Hand nicht zu erkennen. Die glatte Malerei des Gesichtes, die schlappe Zeichnung der Augen, die ganze, so wenig energische Art der Behandlung dieses Porträts lassen mich eher an einen der Söhne, *Jan* oder *Frans den Jüngeren,* denken.

Nr. 53. Jeune homme riant (Coll. Mad. Ed. André) ist nicht von *Hals,* aber von einem seiner tüchtigsten Schüler und Nachfolger, *Judith Leyster.* Hier, wie in dem 1629 datierten Gitarrenspieler, früher in der Sammlung Six, jetzt Rijks-Museum, nähert diese bedeutende Malerin sich dermaßen ihrem Lehrer, daß diese Bilder leicht für etwas weichere Arbeiten von *Frans Hals* gehalten werden könnten. Ihr Pinselstrich ist aber weniger sicher, roher und ohne das Brio, wodurch *Hals* seinen Köpfen ein solches fabelhaftes Leben zu verleihen wußte.

Nr. 54. Tête d'enfant riant (Coll. Lehmann). Schwache Kopie nach dem Original des Hals im Museum zu Dijon.

Nr. 55. Le Joyeux Buveur (Coll. Edmond Vieil-Picard). Das wenig spontane Lächeln des Trinkers, die unsichere Pinselführung, besonders in der Mandoline und dem Ärmel des aufgehobenen Armes, besonders der Gesamteindruck, der etwas Gesuchtes hat, lassen mich vermuten, daß wir hier eine alte Kopie vor uns haben.

Nr. 66bis. Portrait d'un notable et de sa femme, dem *van der Helst* zugeschrieben (Coll. Jules Porgès), ist eine gute Arbeit (nach seinem Aufenthalt in Antwerpen) des älteren *Jan Lievens.* Die elegante Zeichnung, die dunklen schwärzlichen Schatten, der vlämische Charakter der Landschaft bestätigen diese Attribution. Ein schönes ähnliches Porträt eines jungen Mannes in rotem Kostüm kam kürzlich in die Sammlung des Grafen Mycielski in Krakau.

Nr. 67. Vue d'une ville hollandaise (Coll. Jules Porgès) ist eine gute alte Kopie nach der Jesuitenkirche von Düsseldorf des *Jan van der Heyden* im Mauritshuis.

Nr. 72. Paysage au bord d'un lac (Coll. Baron Edm. de Rothschild), dem *Hobbema* zugeschrieben, hing zu hoch, um es zu beurteilen, machte aber einen sonderbaren Eindruck.

Nr. 73. Le moulin-à-eau (Coll. Jules Porgès), gleichfalls dem *Hobbema* zugeschrieben, ohne Fragezeichen im Katalog!, ist eine zweifellose Kopie. Ich meine, das Original hängt im Brüsseler Museum.

Nr. 75. La Basse-Cour (Coll. Roger-Donine) ist wohl kein Original des *Melchior d'Hondecoeter,* sondern eine lieblos behandelte Kopie nach einem schönen Original dieses soviel kopierten Künstlers.

Nr. 76. Femme et enfant (Coll. Jules Porgès), dem *Thomas de Keyser* zugeschrieben, ist nichts anderes als eine unverschämte Fälschung. Das Kind ist kopiert nach dem lebensgroßen Kinderporträt des *Govert Flinck* im Mauritshuis (1640 datiert), die Frau muß einem *de Keyser* entlehnt sein.

Nr. 79bis und 79ter. Portrait d'homme et portrait de femme (Coll. Eugène Max), gleichfalls dem *de Keyser* zugeschrieben, sind zwei charakteristische Bildnisse des *Hendrick Pot.* Man vergleiche nur (um in Paris zu bleiben) die ähnlichen Porträts im Louvre und in der Sammlung Dutuit im Petit Palais. Auch hier seine geliebte violette Tischdecke, seinen egal grauen Hintergrund und die an *Hals* erinnernde Technik.

Nr. 82. La baignade (Coll. Baron de Schlichting) ist dem *Maes* zugeschrieben. Ich kann mich noch nicht vollständig damit einverstanden erklären, obwohl ich noch nicht ganz sicher den Meister zu bestimmen wage.

Nr. 84. La petite dentellière (Coll. Marquise d'Aoust), auch dem *Maes* zugeschrieben, ließ mich eher an die Bilder des *Isaak Koedyck* denken. Hier dieselbe strenge Zeichnung, die etwas trockne Malerei des bezeichneten *Koedyck* der Sammlung Delaroff, zurzeit im Mauritshuis.

Nr. 87. Portrait d'homme (Coll. Em. Wauters) ist ganz sicher kein *Mierevelt,* sondern stimmt sehr überein mit den etwas monotonen schwärzlichen Bildnissen des *Dirck Santvoort.*

Nr. 56. Le Trio (Coll. Comte Potocki) ist nicht, wie der Katalog angibt, von *Jan Miense Molenaer,* sondern von dessen Gattin *Judith Leyster.* Die Mache der Köpfe und der Hände ist genau dieselbe des Gitarrenspielers im Rijks-Museum von 1629. Auch das Kolorit ist dasselbe. Diese Arbeit gehört ihrer früheren Zeit an (aus den zwanziger Jahren), wo sie kräftiger in Farbe und Pinselführung ist, wie in ihren späteren Arbeiten (vgl. Nr. 80, La Joyeuse Compagnie von 1636).

Nr. 94. Portrait de femme (Coll. Jules Porgès) als *Paulus Moreelse* katalogisiert, sieht mir wie eine *moderne Fälschung* aus. Schon die kindische Malerei der goldenen Kette zeigt jedenfalls, daß hier von einem Original keine Rede sein kann.

Nr. 97. Portrait de femme (Coll. Sperling), dem *Anthonis Moor van Dashorst* zugeschrieben, entbehrt — wiewohl es ein sehr schönes Bildnis ist — in dem Ausdruck der Augen das starke innere Leben, welches *Moro* hineinzulegen verstand. Auch die ihm so eigene, scharf plastische Zeichnung des Ohres kann ich hier nicht zurückfinden, während das blasse Kolorit dieses Porträts am wenigsten an die warmen Farben des großen Utrechter Meisters erinnert.

Nr. 98. Portrait d'homme (Coll. Thiebault-Sisson), ebenfalls dem *Moro* zugeschrieben, hat mit diesem Meister nichts gemeinsam als die Zeit, worin es entstanden ist.

Nr. 106[bis]. Les Patineurs (Coll. Princesse Murat) ist die Arbeit eines Meisters zweiten Ranges: *Willem Koolen* (siehe auch Nr. 44), Nachfolger *van Goyens*, was hier in der Behandlung der Luft und in der Zeichnung der Figuren deutlich zutage tritt und gewiß nicht von *Isaak van Ostades* Hand.

Nr. 109. Paysage avec animaux (Coll. Jules Porgès) wird dem *Paulus Potter* zugeschrieben. Dieses wertlose Bild, wohl aus dem 18. Jahrhundert, hat mit *Potter* nur den Gegenstand gemeinsam.

Nr. 110[bis]. Portrait de femme (Coll. Stanislas Lami), dem *Anthonie van Ravesteyn* zugeschrieben, ist eine charakteristische Arbeit *Paulus Moreelses*, zu erkennen an dem zarten Fleischton im Gesicht und der delikaten Malerei. Ravesteyn dagegen hat eine viel kräftigere, energischere Pinselführung.

Nr. 111. Le bon Samaritain (Coll. Jules Porgès) wird ohne Vorbehalt *Rembrandt* zugeschrieben. Es bleibt aber eine offene Frage, ob dieses Bild ganz von *Rembrandts* Hand ist. Die Malerei des Turbans, des Gesichtes des Samariters und der Arme und Hände des Verwundeten ist zu schwach, um von *Rembrandt* zu sein. Dagegen spricht die Landschaft und anderes wieder für den Leydener Großmeister. Sollte dieses Bild nicht identisch sein mit dem Bild gleichen Inhalts in *Rembrandts* Inventar, welches durch ihn bloß »geretukeerd« (retuschiert) heißt?

Nr. 112. Vieille femme à la Bible (Coll. Jules Porgès) heißt auch unbedingter *Rembrandt* im Katalog. Allenfalls verraten das Kopftuch und der rechte Ärmel *Rembrandts* Pinsel. Aber die kleinliche, ängstliche Art, womit die Hände, der Kopf und das Kleid gemalt sind, schließen jeden Gedanken an *Rembrandt* als Urheber aus. Dieses Kleinliche, Penibele des Ganzen läßt mich vermuten, daß wir hier eine Arbeit eines Rembrandtnachfolgers vor uns haben, der gewohnt war, nur Bilder in kleinem Format zu malen.

Nr. 113. Portrait d'Adrien, frère de Rembrandt (Coll. Jules Porgès), auch als *Rembrandt* katalogisiert, scheint mir ebensowenig von seiner Hand zu sein. Besonders die kleinen, schwach gezeichneten Augen, ohne jeden Ausdruck, lassen auf Schülerarbeit (vielleicht Ferdinand Bol?) schließen.

Nr. 114. Portrait de l'épouse d'Adrien (Coll. Jules Porgès), nach dem Katalog das Gegenstück zu dem vorigen Bild, ist weder das noch eine Arbeit *Rembrandts*. Sowohl Technik wie Auffassung dieses Kopfes zeigen eine frappante Verwandtschaft mit den frühen Arbeiten des *Nicolaes Maes*. Auch sieht die Frau dem Modell des »ewigen Gebets«, jenes Meisterwerks Maes' im Rijks-Museum, merkwürdig ähnlich.

Nr. 128. Portrait d'un Vieillard (Coll. François Flameng), *Rembrandt* genannt, kommt in häufigen und besseren Wiederholungen vor.

Nr. 130. Bourgmestre Six (Coll. Léon Bonnat). Meines Erachtens eine englische Imitation aus dem 18. Jahrhundert nach *Rembrandts* berühmter Radierung. Das Spontane einer Studie so eigen fehlt hier ganz. Eigentümlich ist es, daß der Stuhl links vorne nicht den Charakter des 17. Jahrhunderts aufweist, fremdartig die roten Haare und die Zeichnung der rechten Hand.

Nr. 131. Christ en Croix (Coll. Léon Bonnat). M. E. eine nichtssagende, schwache Arbeit, welche *Rembrandt* nie gesehen hat.

In dem nicht katalogisierten »Philosophe Juif« kann ich nichts anderes sehen als eine Kopie nach einem gewiß sehr schönen Original, dessen Aufenthalt mir leider nicht bekannt ist.

Nr. 132. Paysage avec animaux (Coll. A. Mayor), dem *Isaak Ruisdael* zugeschrieben (Jacobs Vater); dessen sehr seltene Bilder sind bis jetzt mit Bestimmtheit nicht nachweisbar. Dieses Bild ist indessen ein Werk des *Jacob Salomonsz. van Ruisdael*, das an die Werke seines Vaters erinnert. Er war ja ein oft schwacher Nachfolger seines vortrefflichen Vaters.

Nr. 134. Paysage avec Cascade (Coll. Jules Porgès) als *Jacob van Ruisdael* katalogisiert, ist leider bloß eine gute alte Kopie. Man sehe nur die zaghafte Weise, womit der Baumschlag gemalt ist, und beachte das gänzliche Fehlen von *Ruisdaels* geistvoller Pinselführung.

Nr. 140. Paysage avec un pont (Coll. Baron Edmond de Rothschild), dem *Salomon van Ruisdael* zuerkannt, ist sicher eine Arbeit des *Anthonie van der Croos*, jenes Haager Meisters, der sich so oft dem *van Goyen* nähert. Man sehe nur seinen fetten, breiten Pinsel, die spitzige Malerei der Blätter und sein etwas hartes Kolorit.

Nr. 146. Scène galante (Coll. Marquise d'Aoust), ist als echter *Jan Steen* katalogisiert. Ganz überzeugt hat das Bild mich nicht. Der Papagei in dem Hintergrund und der Arm des Mädchens sind für den Meister zu schwach in der Zeichnung. Doch wegen der Glasscheibe, die man davor gemacht hat, war es nicht recht deutlich zu sehen, ob vielleicht Übermalung allein daran die Schuld trägt.

Nr. 148. La lettre (Coll. Princesse Murat), auch als *Jan Steen* genannt, ist eine Kopie nach dem feinen Original in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein.

Es gab aber auch manche Bilder hier, welche anstatt kritischer Bemerkungen eine Fülle des Kunstgenusses auslösten. So die zwei weltbekannten *Rembrandts* von Mad. André, sämtliche Bilder des Herrn

de Jonge (ein an *Rembrandt* stark erinnernder *Flinck*), ein entzückender feiner *Ruisdael*, der aparte Taubenschlag von *Jan Steen*, mit der an van Goyen erinnernden Landschaft, zwei treffliche Porträts von *Th. de Keyser* usw. *J. O. KRONIG.*

PERSONALIEN

Der hochverehrte Nestor der deutschen Kunstgeschichtsforschung **Carl Justi** hat seinen neunzigsten Geburtstag gefeiert.

Wien. Zum Präsidenten des Kuratoriums des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie ist der Oberstkämmerer **Leopold Graf Gudenus** ernannt worden. Dem Grafen unterstehen in seiner Eigenschaft als Oberstkämmerer sämtliche wissenschaftlichen und Kunstinstitute des kaiserlichen Hofes, die Hofmuseen, die Hofbibliothek usw.

AUSGRABUNGEN

Interessante **Entdeckungen** sind in **Rom** unter der **Kirche St. Crisogono** gemacht worden, wo unter der Direktion des bekannten christlichen Archäologen Prof. Marucchi Ausgrabungen vorgenommen wurden. Die Kirche gilt als von dem Papst Sylvester im 4. Jahrhundert gegründet. Sie wurde erstmalig 731, dann im 17. Jahrhundert umgebaut. Bei den letzten Ausgrabungen wurde vor kurzem eine primitive Basilika mit Überresten der unterirdischen Confessio der Kirche aufgedeckt. Der Unterbau enthielt den Altar, unter dem die Märtyrer begraben sind. Nunmehr hat man festgestellt, daß diese Kirche wie so viele frühere christliche Verehrungsstätten ein römisches Patrizierhaus war, das für kirchliche Zwecke zurechtgemacht worden war. Es wurde dafür mit Malereien ausgeschmückt, worunter Porträts verschiedener Päpste, wahrscheinlich des 8. und 9. Jahrhunderts, zu finden sind. Nächst der Apsis wurde eine große Halle aus dem 12. Jahrhundert aufgedeckt, deren Wände mit Blumendekorationen, Porträts und heraldischen Emblemen geschmückt waren. Auch zwei große Sarkophage wurden ausgegraben, der eine ohne Dekoration, der andere in reicher Reliefarbeit mit der Darstellung des guten Hirten im Stil des 5. Jahrhunderts. *M.*

FUNDE

In dem Chor der **Kirche San Francesco zu Brescia**, die eines der schönsten Altarwerke des Romanino in einem wunderbaren Rahmen besitzt, der dem berühmten Brescianer Holzschneider Stefano Lamberti (1485—1538) zugeschrieben wird, sind neuerdings interessante Fresken zum Vorschein gekommen. Die Fresken bestehen aus einer Figur Christi in halber Länge, den vier Evangelisten und vier Kirchenvätern, welch letztere von sehr großen Dimensionen sind. Sie sind nicht gut erhalten und man wollte sie dem Romanino zuschreiben, da einige von ihnen in Reisebüchern des 18. Jahrhunderts als solche erwähnt sind. Von viel früherem Datum und zum Teil in viel besserer Erhaltung als die übrigen Fresken ist eine thronende Madonna mit dem Jesuskind von anbetenden Engeln umgeben. Die Fresken im allgemeinen, namentlich aber die letztgenannte Komposition, werden als so bedeutsam betrachtet, daß der Direktor des Brera-Museums zusammen mit Professor Venturi nach Brescia gereist ist, um sie zu inspizieren. Venturi hat die Ansicht ausgesprochen, die wir dem »Athenaeum« entnehmen, daß die große Komposition ein Werk des Bembo sein könne. Eine sichere Zuschreibung wird aber wohl erst geschehen können, wenn ein genaues Studium der Archive von Brescia auf diese für die Entwicklung der Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bedeutsamen Neufunde Licht geworfen hat. Bonifazio Bembo war allerdings in Brescia geboren, aber seine Familie kam von Cremona und er identifizierte sich immer mit dieser Stadt, indem er sich Bonifacio da Cremona nannte. Man darf annehmen, daß er nie auf längere Zeit in Brescia lebte und man hatte auch seinen Namen bis jetzt in den Archiven der Stadt noch nicht gefunden. Sicher weiß man, daß ein Andrea da Cremona, vielleicht ein Bruder des Bonifazio Bembo, und ein Enrico da Milano um diese Zeit in Brescia arbeiteten. Einer oder der andere dieser Maler mag wohl in San Francesco gearbeitet haben. Es kann jedoch nichts in dieser Hinsicht mit Sicherheit behauptet werden, bis darauf bezügliche Dokumente gefunden sind. Werke der genannten Maler sind nicht weiter bekannt, und die wenigen authentischen Arbeiten Bembos dienen nicht dazu, die Identifizierung zu sichern. Es muß daher die Zuschreibung Venturis an Bembo als eine durchaus provisorische und unsichere betrachtet werden. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung chinesischer Kunstaltertümer im Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. Ein in China seit einem Jahrzehnt ansässiger Deutscher, Herr E. Knuth in Tsinanfu, hat im Verlauf dieser Zeit eine bemerkenswerte Sammlung von chinesischen Bronzen, Waffen, Münzen, Metallspiegeln, Bilderrollen u. a. zusammengebracht, die bis zum 15. September in Leipzig ausgestellt bleibt. Die Bronzegefäße bilden eine Hauptgruppe der Ausstellung, enthält sie doch eine ganze Anzahl Fundstücke, besonders Sakralgefäße für Trank-, Speise- und Rauchopfer, die durch großzügig einfache Formengebung auffallen und zum Teil bis zur Hanzeit zurückreichen. Die meisten alten Bronzearbeiten gehören der späteren Mingzeit an, aber auch darunter befinden sich seltene Stücke. In dem vom Museum herausgegebenen kurzen »Führer« sind einige der merkwürdigsten alten Stücke der Sungepoche und im Choustil abgebildet. Überaus mannigfaltig ist die Gruppe der Metallspiegel: alle wichtigen Typen sind in guten Beispielen vertreten. Die Sammlung der Waffen, Schwerter, Sichelaxte, Pfeilspitzen, Bogenspanner, Stichblätter bietet nicht nur ethnographisch oder nur archäologisch Interessantes. Die Münzsammlung umfaßt alle älteren Typen (Spaten-, Brücken-, Messermünzen u. dergl. m.). Von der großen Sammlung von Hängebildern konnte nur eine kleine Auswahl ausgestellt werden.

Posen. Im Gelände der Ostdeutschen Ausstellung wurde am 23. Juli eine **Ausstellung ostdeutscher Künstler** eröffnet. Beteiligt sind die Ortsgruppe Breslau der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, der Künstlerbund Schlesien und die Posener Künstler. Die Ausstellung der drei Gruppen erfolgte unter eigener Jury.

SAMMLUNGEN

Ein bisher unbekanntes Gemälde von **Konrad Witz, die Verkündigung Mariä,** hat das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg aus dem Münchener Kunsthandel erworben. In einem einfachen weißgetünchten Innenraum mit brauner Holzdecke empfängt Maria in grünlichblauem Kleide mit gelbgestickter Borte den Engel, der über der einfarbig weißen Alba ein prächtiges rotsamtenes Pluviale trägt. Den Beleuchtungsproblemen ist wie bei den übrigen Bildern des Meisters große Aufmerksamkeit geschenkt; der Künstler operiert mit zwei Lichtquellen: »einmal erhält der Innenraum sein Licht durch ein nicht sichtbares Fenster rechts im Vordergrunde, über dessen Vorhandensein der Schatten des Mittelpfostens rechts am Boden belehrt, sodann wesentlich schwächer durch das Fenster der Rückwand.« Von allen Witzschen Gemälden zeigt die vor zehn

Jahren für die öffentliche Kunstsammlung in Basel erworbene »Begegnung Joachims und Annas an der goldenen Pforte« die größte stilistische Verwandtschaft mit dem Bilde in Nürnberg. Der auffallende Umstand, daß die beiden Tafeln auch in den Maßen übereinstimmen, führte zu der Vermutung, daß sie zu *einem* Altarwerke gehört haben möchten. Es konnte festgestellt werden, daß beide Bilder ehemals in gleichem Besitze waren, nämlich in der Sammlung des Obertribunal-Prokurators Abel in Stuttgart. Vermutlich schmückte die Basler Tafel die Innenseite, die koloristisch einfacher behandelte Nürnberger Tafel die Außenseite eines Altares. Die Gegenstücke wären noch aufzufinden. Dr. *W. Josephi,* der in den »Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum« (1910) diese bedeutsame Neuerwerbung ausführlich bespricht, hält beide Gemälde für Spätwerke des Konrad Witz, entstanden *nach* dem berühmten Genfer Zyklus, also nach 1444. *—n.*

o **Bonn.** Das Städtische Museum »**Villa Obernier**«, das vor einigen Jahren bereits ein bedeutendes Gemälde von Hans Thoma aus dem Jahre 1889 erworben hat, erhielt jetzt durch den Ankauf einer Landschaft von *Wilhelm Trübner*, aus dem Besitze des Künstlers, einen willkommenen Zuwachs. Es ist eins der von Trübner mit besonderem Gelingen behandelten Motive aus dem Schloßpark von Hemsbach im Odenwald, eins der Gemälde, deren Hauptreiz in dem Zusammenklingen des leuchtenden Weiß der Schloßfassade mit dem Grün von Rasen und Gebüsch und dem Blau des Himmels besteht. Auf dem Bonner Bilde führt ein breiter Parkweg zum Treppenaufgang. Die Front des Schlosses schiebt sich — in starker Verkürzung brillant gezeichnet — in die rechte Seite des Bildes. Einige rosa Blüten fügen dem koloristischen Dreiklang etwas Liebenswürdig-Heiteres hinzu.

o **Köln.** Die bekannte **Sammlung des Geh. Hofrats Seeger in Berlin** von Ölgemälden und Zeichnungen *Wilhelm Leibls* wird aus Anlaß des bevorstehenden fünfzigjährigen Jubiläums des Wallraf-Richartz-Museums in diesem Museum während der Zeit vom 1. Oktober bis 30. November des Jahres zur Ausstellung gelangen.

o **Essen.** Im **Kunstmuseum** wird eine Ausstellung von 33 Gemälden des Stuttgarters *Hermann Pleuer* (1863—1911), meistens aus schwäbischem Privatbesitze, gezeigt. In der Industriestadt Essen dürften die Schöpfungen des Malers der Eisenbahn auf besonderes Interesse rechnen. Im Vorwort des Kataloges der kleinen Ausstellung wird eine Anregung gegeben, die hoffentlich in dem noch kunstarmen Essen nicht ungehört verhallen wird: »Sollte es für das Museum der Stadt Essen, dem es an Eigenart noch gänzlich fehlt, keine Aufgabe sein, alle die Meister, die mit dem Problem des *Industriebildes* gerungen haben, zu sammeln? Eine Galerie, die alle Formen, alle Stile dieses Bildes in hervorragenden Werken aufzuweisen hätte, würde mit einem Schlage aus dem Dunkel der Unbekanntheit treten.«

Bruneck (Tirol). Durch Ankauf der Sammlung Seeböck-Tinkhauser seitens der Stadt Bruneck ist der Grundstock zu einem **städtischen Museum** geschaffen worden. Das neue Museum wurde am 30. Juli dem Publikum geöffnet.

Aus amerikanischen Museen. Mitte November 1909 ist der Neubau des »Museum of fine arts« in Boston eröffnet worden, dem wir in der »Kunstchronik« vom 18. Februar 1910 einen ausführlichen Aufsatz gewidmet haben. Es wurde damals von diesem Museumsgebäude gerühmt, daß es dazu bestimmt ist, dem späteren Wachstum der Sammlungen vollauf Rechnung zu tragen. Nunmehr lesen wir in dem Juni-Bulletin des »Museum of fine arts«, daß es durch eine hervorragende Stiftung einer Mäzenatin instand gesetzt ist, bereits jetzt nach eineinhalb Jahren einen großen Anbau zu schaffen. Mrs. Robert Dawson Evans hat zum Andenken an ihren verstorbenen Gatten die Mittel zur Verfügung gestellt, um ein großes Gebäude, das speziell die Gemäldegalerie und die sämtlichen graphischen Sammlungen aufnehmen wird, zu errichten. Dieses Gebäude wird durch einen zweistöckigen Korridor mit den Hauptgebäuden verbunden sein, bis einmal das weitere Fortschreiten des Museums auch große östliche und westliche Museumsbauten verlangt. Wenn einmal die sämtlichen Bauten stehen werden, so wird das Bostoner Museum of fine arts wohl einen der größten zusammenhängenden Museumskomplexe repräsentieren. — Das gleiche Heft des Bulletins bringt einen sehr interessanten Aufsatz von Sidney N. Deane über Tanagrafiguren des 4. Jahrhunderts v. Chr., wobei Technik und Bestimmung, sowie das Verhältnis zu der gleichzeitigen Plastik in anregender Weise behandelt sind. — Das gleichzeitig ausgegebene Bulletin des New Yorker Metropolitan-Museum of Art berichtet von dem Erwerb eines kleinen Perugino, einer Auferstehung Christi, einen Teil einer Predella, deren andere Teile: Geburt und Taufe Christi, das Weib von Samaria und noli me tangere im Privatbesitz in Chicago sind. — Neu aufgestellt ist auch eine schon früher erworbene griechische Kleinbronze, ein ganz exquisites Porträt des Philosophen Hermarchos, des Nachfolgers Epikurs; eine kleine Bronze aus Herkulaneum im Museum von Neapel, die die Inschrift Hermarchos trägt, hat die Möglichkeit der Identifikation gegeben. Die vorzügliche Statuette, die von dem bekannten Pariser Restaurator André sorgfältigst gereinigt worden ist, gleicht im Stil so durchaus dem berühmten Demosthenes-Porträt des Vatikans, daß man die New Yorker Statuette wohl in dieselbe Zeit setzen darf. Der Demosthenes geht, wie man annimmt, auf ein von dem Bildhauer Polyeuktos um 280 v. Chr. gegossenes Bronzeoriginal zurück. Hermarchos folgte seinem Meister Epikur im Jahre 270. Die Statuette ist nur 26 cm hoch; sie stand auf einer kleinen Säule, die nach der Restaurierung 32 cm hoch ist. — Das New Yorker Museum ist neuerdings in den Besitz einer ganz einzigartigen Sammlung von mexikanischer Majolika gekommen, die Mrs. Robert W. de Forest gesammelt und dem Museum überlassen hat. Man hat bis vor fünf oder sechs Jahren überhaupt nicht gewußt, daß sogenannte Zinnmajolika in der westlichen Hemisphäre hergestellt worden ist. Neuere Forschungen haben in der 1532 von den Spaniern gegründeten Stadt La Puebla de los Angeles den Hauptfabrikort für mexikanische Majolika nachgewiesen. Dominikanermönche in Mexiko haben aus ihren Klöstern in der Provinz Toledo in Spanien in der Herstellung von Majolika von Talavera geübte Brüder nach Mexiko kommen lassen, wo sich dann eine ganz außerordentliche Industrie entwickelt hat. Zuerst herrschte auch in den mexikanischen Majoliken noch der maureske Stil. Es folgte der Talavera-Einfluß mit spanischen Dekorationen: Vögel, Tiere und Heiligenfiguren unter dekorativen Motiven. In der Mitte des 17. Jahrhunderts begann chinesischer Einfluß, der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dauerte. Von da an herrschte der später etwas dekadente polychrome Stil der Talavera-Majolika. Neue Farben wurden eingeführt und die Produkte der hispano-mexikanischen Periode von 1800—1860 wurden schreiend und auffällig, wobei eine Hyperdekoration die Ware vergewöhnlichte. Die Sammler werfen sich übrigens jetzt in allen Ländern auf diese mexikanische Majolika, und in letzter Zeit haben auch Deutschland, England und Frankreich diese interessanten Erzeugnisse mexikanischer Kunstindustrie gekauft. Mrs. de Forest hatte s. Z. auch die berühmte Sammlung des

Architekten Albert Pepper in Mexiko erworben, so daß ihre Majolikasammlung als die ausgedehnteste und repräsentativste betrachtet werden konnte, deren hervorragendster Teil jetzt in den Besitz des New Yorker Museums gekommen ist. *M.*

FORSCHUNGEN

Eine »**Madonna« Memlings im Museum von San Sebastian** will E. Durand-Gréville entdeckt haben. (Revue de l'art chrétien 1911, 3me livraison). Es handelt sich um eine der zahllosen Varianten von Memlings Madonna mit den musizierenden Engeln in Wien und Florenz. Das aus dem Depot des Prado-Museums stammende Gemälde ist zudem, wie ein Blick auf die Formen der Landschaft und die Gesichtszüge der Maria lehrt, aus späterer Zeit. Herr Durand-Gréville weiß als Stütze seiner Behauptung ein Urteil des bekannten spanischen Malers Villegas anzuführen; die oben genannten authentischen Gemälde Memlings werden nicht einmal einer Erwähnung gewürdigt. Derselbe Verfasser, einer der fleißigsten Märchenerzähler auf dem Gebiete der altniederländischen Kunst, beginnt in der Revue de l'art ancien et moderne (10. juillet 1911) eine Arbeit über »**die beiden Petrus Cristus**«, die auf keinem höheren Niveau steht. Mit der Halbierung des erhaltenen »Werks« dieses Malers ist übrigens J. A. Wauters in Brüssel seinem französischen Kollegen bereits vorausgegangen. *—n.*

Zur Geschichte der Malerei Neapels von Wilhelm Rolfs. Im Anhang II meines Buches über die Geschichte der Malerei Neapels habe ich als Zeit der Abfassung der Notizen *Baldinuccis* das Jahr 1667/8 angegeben: ich möchte dies nun berichtigen und vielmehr das Jahr *1672* dafür einsetzen. Veranlaßt werde ich dazu durch einige gütige Mitteilungen, die mir *Bredius* über die Maler *Le Petit* macht. In den Notizen Baldinuccis figuriert ein *Monsù Pitit fiammingo*, ein Maler, der »vor drei Jahren« gestorben sei. Offenbar würde es bei der Kürze der Frist, die die Glaubwürdigkeit der Angabe bedeutend erhöht, wichtig sein, wenn man das *Todesjahr* des »Monsù Pitit« feststellen könnte. Ich glaubte darin *Philips le Petit* zu erkennen, da die auf andere Petits bekannten Daten für uns nicht stimmen. So kann es sich nicht um *Bernard le Petit* handeln, der zwar ebenfalls in Italien war (1650), aber 1666 im Haag tätig ist *(v. Wurzbach)*. Auch nicht um *Alexander;* denn Baldinucci fügt hinzu, Alexander sei der *Onkel* des Monsù Pitit, der sich ganz besonders als Landschafter hervorgetan habe, gewesen[1]). Nun erfahre ich durch Bredius, daß ein *Philips le Petit* bereits vor dem 6. September 1659 gestorben sei, denn dies sei das Todesdatum seiner *Wittwe:* auch habe er von 1640-45 angesehen im Haag gelebt. Wäre dies unser Petit, so müßten ja die Notizen Baldinuccis schon spätestens 1662 verfaßt worden sein, was ganz unhaltbar ist; war doch gleich der zuerst genannte und als »vor vier Monaten verstorbene« Architekt *Donatonio Caffaro* noch 1667 am Leben. »1667 erklärt jemand«, schreibt mir nun Bredius weiter, »daß Philips le Petit irgendwo in Italien vor Jahren gestorben sei, daß er ihn hätte begraben sehen«. Auf ihn scheint sich auch die Notiz zu beziehen, er sei 1656 nach *Rom* gekommen und dort am Star halb erblindet. Sein Todesjahr würde also zwischen 1656 und 1659 liegen.

1) Malerei Neapels S. 249 Anm. Durch einen Druckfehler ist Zeile 3 der Anm. vor Alessandro das Wort *zio* ausgefallen.

Glücklicherweise gibt es nun aber noch einen *jüngeren Philips le Petit*, der offenbar der Neffe Alexanders war, der nun seinerseits zum Bruder des älteren Philips wird. Von diesem *jüngeren* Philips weiß Bredius, daß er schon 1663 in Italien war, und aus einer Urkunde vom 11. April 1669 ergibt sich, daß »Philips le Petit der Jüngere« den Beinamen *Constryck Schilder* führte, aus einer anderen vom 29. April 1669, daß er sich »gegenwärtig« in *Neapel* befindet. Wenn er nun nach Baldinuccis Notizen »vor drei Jahren« gestorben ist, so können diese frühestens aus dem Jahre *1672* stammen. Es bleibt zwar eine Annahme, daß der *jüngere Philips Le petit* noch im Laufe des Jahres 1669 (und nicht erst später) gestorben ist: allein das Jahr *1672* paßt so ausgezeichnet für die verschiedenen Notizen Baldinuccis, daß umgekehrt auch diese Annahme zur großen Wahrscheinlichkeit wird. Die auf Seite 404/5 der Malerei Neapels angegebenen mutmaßlichen Todesjahre sind daher nun *um vier Jahre später* anzusetzen. So wird die Angabe, *Ribera*, der 1652 starb, sei vor ungefähr 30 Jahren gestorben, insofern weniger befremdend, als es statt dreißig *zwanzig* heißen müßte. Umgekehrt müßte es bei *Artemisia Gentileschi*, die 1642 starb, nicht heißen: »vor 20 Jahren«, sondern vor 30. *Andreas Vackaro*, der nach meiner früheren Annahme (»1667/8«) 1664 gestorben wäre, ist 1667 nachweislich noch am Leben[2]): sein Todesjahr 1672—4, also 1668, mithin der Wahrheit näher. Ungünstig allein wirkt die Angabe bei *Giov. Batistello Caracciolo*, der »vor ungefähr 30 Jahren«, also 1642 gestorben wäre, während er in Wirklichkeit schon 1636 das Zeitliche segnete, die frühere Angabe also mit 1637/8 der Wirklichkeit näher kam. *Belisar Korenzio*, der 1639 noch tätig ist, kann dagegen sehr wohl erst 1642 gestorben sein.

Aus allem Zweifel würden wir heraus sein, wenn das Todesjahr des anfangs genannten Architekten *Caffaro* festgestellt werden könnte.

Im »Repertorium für Kunstwissenschaft« (XXIV, 3) weist Fr. Winkler nach, daß an der **Breslauer Bilderhandschrift des Froissart,** einem der bekanntesten Werke niederländischer Buchmalerei, der Brügger Miniaturenmaler *Loyset Liedet* am ersten Bande beteiligt war und daß sein Werk eventuell sogar in gleichzeitigen Rechnungen erwähnt wird. Dem Oeuvre des Künstlers werden mehrere Handschriften in Brüssel und Haag zugewiesen. Im Hauptmeister des Froissart, der drei der vier Bände schmückte, erkennt der Verfasser einen bedeutenden Künstler wieder, den der Graf Durrieu bereits als »Meister des Goldenen Vließes« in die Literatur eingeführt und mit Ph. de Mazerolles, dem Hofmaler Karls des Kühnen, zu identifizieren versucht hat. Diesem Meister werden von Winkler noch einige Handschriften in Wien und London, die neues Material zu jenem Identifizierungsversuch bringen, zugesprochen. *—n.*

VERMISCHTES

Wien. Im Laufe des heurigen Jahres wird das **Parlament** mit einem 2,10 m hohen figuralen Friese auf Goldgrund geschmückt werden. Die Ausführung des Frieses in der großen Zentralhalle wurde dem Maler Eduard Lebiedzki, die Ausschmückung des Stiegenhauses und des Atriums dem Maler Alois Hans Schramm übertragen. Die Darstellungen haben meist allegorischen Charakter.

2) Malerei Neapels S. 263.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 36. 25. August 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

NEUES AUS DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

II.

Von Bedeutung für die alte Pinakothek wurde in der letzten Zeit der Ankauf fünf der Literatur unbekannter Arbeiten Goyas, die nun eine bisher unangenehm empfundene Lücke unserer Sammlung in glänzender Weise ausfüllen. Noch vor zwei Jahren war Goya hier überhaupt ein Unbekannter und erst mit der Erwerbung des Stillebens mit der gerupften Pute wurde den Münchnern durch Tschudi seine Bekanntschaft vermittelt. So ausgezeichnet nun dieses Stilleben ist, so gehört es doch einem Gebiet der Malerei an, das Goya sonst wenig gepflegt und gibt keinen Begriff von seiner Bedeutung als Porträtmaler und Schilderer der Zustände und Sitten seiner Zeit und seines Landes. Die fünf genannten Tafeln, ein Bildnis der Königin Maria Louise von Spanien, der berüchtigten Gemahlin Karls IV. und vier kleine skizzenhafte Szenen jener grausig mystischen Art, wie sie den Künstler oft beschäftigten, gleichen diesen Mangel nun vollkommen aus und lassen Goya in München besser kennen lernen wie in den meisten außerspanischen Galerien. Obenan steht das Porträt der Königin, das, abgesehen von der ganz außerordentlichen Qualität der Malerei, von einer derartigen Charakteristik ist, daß man sich wundert, wie der Künstler diesen seinen psychologischen Scharfblick nicht mit einigen Jahren Gefängnis oder einer noch härteren Strafe büßte. Selten hat ein Maler mit gleicher Genialität das innere Wesen seines Modells erfaßt und mit dem Pinsel festgehalten, selten oder vielmehr nie mit gleichem Mut die niedrigsten und ekelhaftesten Leidenschaften in dem Bildnis einer so hochstehenden Frau auszudrücken gewagt. Wie Dr. A. L. Mayer in einem kleinen Aufsatz in den Münchener Neuesten Nachrichten festgestellt, muß das Bild im Jahre 1800 entstanden sein, da die Königin hier das gleiche Kostüm und den gleichen Kopfschmuck trägt wie auf dem großen, in dieser Zeit entstandenen Familienbild des Meisters im Prado. Die vier kleinen Skizzen stellen einen Zweikampf, einen Verwundeten (unvollendet), eine Szene aus einer Hexenhinrichtung und eine Mönchspredigt dar und sind von jener Delikatesse der Farbe, die Goya zum wichtigsten Vorbild für Daumier, Manet und die folgende moderne französische Malerei werden ließ. Namentlich seine Art, den Wert einer Farbe durch einen breit daneben gesetzten Kontur zu erhöhen, tritt hier deutlichst hervor.

Hat Tschudi mit dieser Erwerbung der Pinakothek zu einem neuen dauernden Besitz verholfen, so handelt es sich bei der Kollektion Nemes nur um einen Zeitraum von wenig Monaten, in dem eine Auswahl aus den Kunstschätzen des ungarischen Sammlers hier zur Ausstellung gelangt. Daß dies gerade in München geschieht, ist nicht nur für die Stadt, sondern überhaupt für die Kunstwelt ganz Deutschlands und selbst des Auslandes von eminenter Wichtigkeit. Budapest gehört zu jenen Städten, die für die Mehrzahl aller Reisenden links liegen bleiben und von dem großen Strom, der im Frühjahr und Sommer vom Norden nach dem Süden führt, und von dem ausländischen, der die Tour durch Frankreich, Schweiz, Italien und Deutschland macht, nicht berührt werden. Selbst der zünftige Kunsthistoriker kommt viel eher und öfter in die großen Kunstzentren des mittleren und westlichen Europa, wie nach der abgelegenen ungarischen Hauptstadt. Wenn nun also dort lagernde Kunstschätze, deren außerordentliche Bedeutung jedem Wissenden bekannt ist, plötzlich an einen Ort gerückt werden, der vermöge seiner geographischen Lage und seiner kulturellen Stellung das Ziel und den Durchgangspunkt fast aller Reisenden bildet, die Deutschland und überhaupt Europa kennen lernen wollen, so ist es klar, daß mit einem solchen Unternehmen dem kunstsinnigen Teil der Menschheit ein Dienst erwiesen wird, der gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Was uns die Sammlung Nemes, die in dem mit einer neuen dunkelgrauen Bespannung versehenen spanischen Saal [1]) vorzüglich aufgehängt wurde, momentan so besonders wertvoll macht, ist, daß ihr Reichtum an Werken jenes vielumstrittenen, zum Spanier gewordenen Kreters Domenico Theotocopulos uns erlaubt, zu einem leidlich klaren Urteil über diesen merkwürdigen Künstler zu kommen, ohne die Grenzen Deutschlands überschreiten zu müssen. Man hat den acht Bildern aus dem Besitz des Herrn von Nemes noch die der Pinakothek gehörige Entkleidung Christi und als Leihgabe eines ungenannten Kunstfreundes ein Hauptspätwerk des Meisters, den Laokoon hinzu-

1) Die spanischen Bilder wurden einstweilen im Spätitalienersaal an Scherwänden untergebracht, die man in gleicher Weise wie im I. Saal der gotischen Abteilung zwischen den Fenstern errichtete.

gefügt, so daß man wohl sagen darf, Greco kann in allen Epochen seines Schaffens außerhalb Spaniens gegenwärtig nirgends besser studiert werden, wie in München. Zwei der Bilder sind uns schon von der altspanischen Ausstellung bei Heinemann her bekannt, der kreuztragende Christus, von dem damals noch ein zweites Exemplar, koloristisch geringer und schlechter erhalten, an Ausdruck aber bedeutender, zu sehen war, und die unvollendete »Unbefleckte Empfängnis Mariä« aus Grecos Nachlaß, die inzwischen durch eine den alten Firnis entfernende Restauration außerordentlich gewonnen hat.

Von den übrigen Bildern gehören den früheren Perioden an: eine große büßende Magdalena, deren Farbencharakter, wie bei Greco immer, aus der Zeit vollkommen herausfällt und eher an Werke des 18. Jahrhunderts erinnert, und das geheimnisvoll, mystisch und doch wieder sehr schlicht und einfach wirkende Bildnis des heiligen Luis Gonzaga, von dem man meinen sollte, daß es, gleich dem vorigen und dem folgenden, auch Leute müßten begreifen können, die sonst nicht die nötigen Voraussetzungen zum Verständnis der Kunst eines Greco in sich tragen. Das Brustbild des Kardinalgroßinquisitors Mino de Quevara, eine Vorarbeit zu dem grandiosen, ganzfigurigen Porträt der Sammlung Havemayer in New York, ist eines der Hauptstücke der Kollektion Nemes und gehört zu jenen Kunstwerken, deren Anblick unwillkürlich das ganze Milieu ihres Entstehungsortes in unserer Phantasie wachruft, das düstere von wildestem fanatischem Geist und heftigsten Leidenschaften durchlohte Toledo. Ganz besonders durch ihre koloristische Behandlung fallen drei Werke auf, eine heilige Familie mit einem Blau und Rot, wie es in derartiger Leuchtkraft nur noch bei Dierick Bouts zu treffen ist, und zwei Spätwerke, eine Ölbergszene mit gewaltigen, leuchtenden Farbenflächen in den Gewändern der schlafenden Apostel, sowie einem ganz wundervollen Stück zartester Malerei in der Gruppe der Häscher im Hintergrund und ein heiliger Andreas, dessen Blau, Grün, Grau und Braun zum merkwürdigsten und apartesten gehört, was in Farbenzusammenstellung geschaffen werden kann. Dabei sind diese Werke nicht ausschließlich in Farben empfunden, sondern es spricht sich auch rein gegenständlich ein Seelenleben in ihnen aus, das an Leidenschaftlichkeit und Inbrunst mit den zeitgenössischen Italienern gar nicht zu vergleichen ist. Das Werk aber, das Grecos künstlerische Eigenart und Wesen am stärksten zur Anschauung bringt und daher sicher einer großen Anzahl von Menschen unverständlich und unsympathisch bleibt, ist die Darstellung des Laokoon mit seinen Söhnen, eine Schöpfung, die in ihrer ganzen Formempfindung wohl unmöglich wäre, ginge nicht einer der größten Italiener voraus, Michelangelo. Wem es gelungen ist, in das Wesen dieses Titanen einzudringen, der wird fühlen, daß sich bei einzelnen Werken Grecos *in formaler Beziehung* etwas Verwandtes geltend macht (allerdings nur etwas *Verwandtes,* denn es spielen hier noch zu viele Faktoren mit herein, um von einem Gleichen sprechen zu können), der wird fühlen, daß sehr oft der Verdeutlichung eines bestimmten Seelenzustandes, einer bestimmten Empfindung zuliebe die natürliche Form verlassen und ihr eine Bewegung und Linie gegeben wird, die dem dafür Unempfänglichen fehlerhaft und widernatürlich, in künstlerischer Hinsicht aber durchaus gerechtfertigt erscheint. Was die farbige Erscheinung des in seiner Landschaft wahrhaft dämonischen Laokoon betrifft, so ist zu erwarten, daß sie noch ein merklich anderes Aussehen bekommen würde, wenn man den etwas gelbgewordenen Firnis abnehmen ließe. Überblickt man die ganze Reihe der zurzeit in der Pinakothek ausgestellten Werke des Toledaner Meisters, so erfüllt es speziell uns Münchener mit Genugtuung, daß das der Pinakothek gehörige Espolio sich so ausgezeichnet zwischen den andern Arbeiten hält, ja mit zu den besten gehört.

Natürlich finden wir in dieser Sammlung, die ganz unter dem Gesichtspunkt des rein malerischen zusammengestellt ist, auch Werke eines weiteren Spaniers, Francisco Goyas, der mit drei Arbeiten, darunter einer äußerst packenden Trinkerszene, die das von Brouwer und Teniers behandelte Motiv wieder ganz anders auffaßt, gut vertreten ist. Von Bildern, die gerade dem Münchener Galeriebesucher interessant sind, weil ihre Meister in unsern Sammlungen noch fehlen oder nur in unzureichenden Schöpfungen zu sehen sind, müssen dann vor allem die modernen Franzosen genannt werden, unter denen obenan ein weibliches Porträt von Corot steht (Mme. Gambey), dessen Qualität man nicht besser charakterisieren kann wie durch die Erinnerung an Rembrandt. Ein Courbet, der weit über dem steht, was man für gewöhnlich im Kunsthandel zu sehen bekommt (Landschaft mit Dorf in abendlicher Dämmerstimmung), zwei ausgezeichnete Manets (Pfirsiche und die schon aus der Sammlung Pellerin bekannte lichtdurchflutete Rue de Berne), zwei ebenfalls durchaus qualitätsvolle Renoirs (Blumenstrauß und Pastellbild einer Dame), Degassche Ballerinen, deren feine Bewegung mit divinatorischer Sicherheit festgehalten ist, und schließlich ein gutes Strandbild von Monet und ein feintoniges Stilleben von Cezanne vervollständigen diese kleine Kollektion des modernen Impressionismus.

Von den Meistern früherer Jahrhunderte, die wir selbst gut und zum Teil besser vertreten haben (wie Rubens und Tizian) ist vor allem ein selten schöner Tintoretto zu nennen (Christus und die Ehebrecherin), einer der schönsten A. Cuyp, die überhaupt existieren, ferner Werke von Beijeren, Hobbema, Kalf, Thomas de Keyser, Philippus Koninck, Pynacker, Rembrandt und Teniers d. J., dann Giampietrino mit einer Madonna, die auf dasselbe Original Leonardos zurückgeht, wie unsere Pommersfeldener Madonna, ein durch sein Sujet nicht ganz gewöhnlicher Guardi und als Repräsentant englischer Kunst ein wertvolles Seestück von Constable.

Die Direktion der Pinakothek hat über diesen inhaltsreichen Saal einen eigenen, durchwegs mit ganzseitigen Abbildungen versehenen Katalog herausgegeben, dessen Gemäldeverzeichnis A. L. Mayer verfaßte und

dem Hugo von Tschudi ein Vorwort vorangestellt hat, in dem er neben Bemerkungen über die Wandlungen in der Art der Leitung großer Galerien seit den letzten Jahrzehnten, besonders auf die vorbildliche Sammeltätigkeit des Herrn Nemes hinweist. Wollen wir hoffen, daß seine Erwartung, diese Leihausstellung möge auch auf die Sammeltätigkeit Münchener Privater anregend wirken, in Erfüllung gehe, und wollen wir hoffen, daß München begreifen und anerkennen möge, welch außerordentliche Verdienste sich der Leiter unserer staatlichen Galerien um die alte Pinakothek und damit um das gesamte Kunstleben der Stadt erworben hat. *B.*

PERSONALIEN

Durch einen bedauerlichen Irrtum der Redaktion stand in der letzten Nummer der Kunstchronik, **Carl Justi** in Bonn sei neunzig Jahre alt geworden. Der hochverehrte Gelehrte ist aber erst neunundsiebzig Jahre alt (geb. am 2. August 1832). Wir bitten wegen der falschen Nachricht um Entschuldigung.

FORSCHUNGEN

In einem längeren Aufsatze in der Heidelberger Zeitung (Nr. 138 vom 16. Juni 1911, 2. Blatt), der auch als Sonderdruck erschienen ist, weist *Karl Lohmeyer* auf einen bisher fast unbekannten Barockbaumeister hin, den kurfürstlichen Hofarchitekten **Johann Adam Breunig.** Dieser Künstler kann eine mehr als lokale Bedeutung beanspruchen, weil von ihm unter anderem die Heidelberger *Jesuitenkirche* stammt, die wegen ihrer originellen Raumgestaltung immer eine besondere Stellung einnahm und als deren Erbauer man stets einen bedeutenden Architekten vermutet hat.

Als erstes nachweisbares größeres Werk des um 1695 in Heidelberg auftauchenden Adam Breunig führt Lohmeyer den Umbau des Schwetzinger Schlosses an, in der Gestalt, die es heute zeigt. Sein Vorgänger bei diesen Arbeiten, die sich bis 1715 hinzogen, war der kurfürstliche Ingenieur Flémal. Als leitender herrschaftlicher Baumeister begann Breunig dann 1711 sein Hauptwerk, die Heidelberger Jesuitenkirche. Von ihm selbst stammt nur die weniger glückliche, aber ganz eigenartige Außenarchitektur der Langseiten und des Chores, mit dem merkwürdigen »Maßwerk« in den Fenstern. Die Vorderfront ist später von anderer Hand hinzugekommen. Die eigentliche Bedeutung des Baues liegt in der großzügigen und einfachen Innenarchitektur, bei deren Gestaltung Breunig ganz eigene Wege geht. Besonders die abwechslungsreiche Choranordnung ist bemerkenswert. — Am 12. Juni 1712 erfolgte weiter die Grundsteinlegung zum Universitätsgebäude, dessen Pläne ebenso von Breunig stammen, wie die zur alten Bibliothek. Als drittes und prächtigstes Gebäude für denselben Platz war endlich der Dikasterialbau geplant, dessen Ausführung jedoch wegen der Übersiedelung der Regierung nach Mannheim unterblieb. Bei diesem Bau traten der spätere Mannheimer Schloßbaumeister *Froimont* und der Hauptmann und Ingenieur *Born* sowie der kurpfälzische Ingenieur *Marcus Weixel* mit Breunig in Konkurrenz. — Lohmeyer schreibt nun dem Meister weiter einige Privatbauten zu. Von ihnen ist das bedeutendste das 1712 für den Regierungs- und Revisionsrat von Moraß errichtete palastartige Wohnhaus, in dem sich jetzt die städtischen Sammlungen befinden. Hier standen dem Architekten verhältnismäßig viel Mittel zur Verfügung, deshalb zeigt der Bau ein reicheres Aussehen als die schlichte Bibliothek und Universität. — Breunig siedelte 1720 mit seinem Herrn nach Mannheim über, wo er gelegentlich in den Schloßbaurechnungen erscheint; 1727 wurde er dort begraben. *F. Pl.*

DENKMALPFLEGE

Das neue Statut der österreichischen Zentralkommission für Denkmalpflege. Die Denkmalschutzbewegung in Österreich hat durch die nunmehr erfolgte kaiserliche Sanktionierung des neuen Statutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege (der etwas umständliche alte Name »K. K. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Geschichtsdenkmale« ist fallen gelassen worden) einen großen Schritt nach vorwärts getan. In Nr. 21 der Kunstchronik (31. März, Sp. 328—329) konnten wir von dem Denkmalschutzgesetzentwurfe berichten, der damals dem Herrenhause unterbreitet werden sollte. Die unerwartete Auflösung des Parlamentes hat die Vorlage des Entwurfes hinausgeschoben. Die Zeit ist aber inzwischen nicht nutzlos verlaufen, und mit der Durchsetzung des neuen Statutes ist die wichtigste Vorarbeit für ein neues Gesetz geschaffen, nämlich ein brauchbarer Verwaltungskörper, der den Aufgaben der Denkmalpflege gewachsen sein wird. Die große Reform bezieht sich vor allem auf die ausübenden Organe, die bisher nur Ehrenämter eingenommen haben. An der Spitze der Kommission stehen, wie bisher, ein Protektor, ein Präsident und die Vizepräsidenten. Dem Präsidium zur Seite steht als beratendes Organ der *Denkmalrat*, eine Körperschaft, die aus höchstens 50, auf fünf Jahre ernannten Mitgliedern besteht. Dieses Amt ist ein unbesoldetes Ehrenamt. Das Exekutivorgan der Zentralkommission, das *Staatsdenkmalamt*, besteht aus kunsthistorisch gebildeten, technisch geschulten und rechtskundigen Beamten in der Eigenschaft von definitiven Staatsbeamten. Damit wird ein völlig neuer Beamtenstatus geschaffen; bisher waren die Konservatorenstellen Ehrenämter. An der Spitze dieses Staatsdenkmalamtes stehen die gegen eine entsprechende Remuneration bestellten kunsthistorischen und technischen *Generalkonservatoren* mit dem Sitze in Wien. Diesen unterstellt sind je ein kunsthistorischer und technischer *Landeskonservator* für einzelne Kronländer oder aus nationalen Gründen abgegrenzte Gebiete. Außerdem können gegen fallweise Remuneration Architekten, Techniker, Künstler usw. zu *Konsulenten* der Zentralkommission ernannt werden. Wichtig ist auch die Bestimmung, daß zu kunsthistorischen und technischen Beamten nur Personen mit einer bestimmten Vorbildung, das ist mit einem kunsthistorisch-archäologischen Doktorate der Philosophie, resp. mit den Prüfungen aus dem Hochbaufache ernannt werden können. Zur Unterstützung der Landeskonservatoren können ehrenamtlich fungierende *Denkmalpfleger* ernannt werden.

Einer der wichtigsten Punkte des neuen Statutes ist der, der die Errichtung eines *kunsthistorischen Institutes* im Zusammenhange mit der Zentralkommission betrifft. Damit wird erst eine wissenschaftliche Fundierung der Denkmalschutzbewegung geschaffen, indem dieses Institut in eigenen *Fachkursen* die zu einer zweckmäßigen Denkmalpflege geeigneten Personen heranbilden soll. Zu den Aufgaben des Institutes gehört ferner die Fortführung der allgemeinen wissenschaftlichen österreichischen *Kunsttopographie*, die Veranstaltung von Sonderpublikationen wichtiger Denkmale oder Denkmalgruppen und die Überwachung der einschlägigen staatlichen und staatlich subventionierten Museen. Ausdrücklich vorgesehen ist auch die Beteiligung an allgemeinen, nicht speziell österreichischen Fachaufgaben.

Falls dieser Denkmalschutzgesetzentwurf, wie zu erwarten ist, bald dem Parlamente vorgelegt und hoffentlich auch angenommen werden wird, so wird die Zentralkommission in ihrer reformierten Gestalt imstande sein, die wichtigen Aufgaben durchzuführen. *O. P.*

VERMISCHTES

»Ein Künstlergarten«. Unter diesem Titel bringt Jos. Folnesics in der letzten Nummer der »Österreichischen Rundschau« eine interessante und fruchtbare Anregung. Ausgehend von der stiefmütterlichen und meist völlig lieblosen Art, mit der die Plastik in unsern Ausstellungen gewöhnlich als unliebsamer und nicht recht zu umgehender Annex der Bilderausstellungen behandelt wird, sowie ausgehend von der Tatsache, daß das Oberlicht die für ein plastisches Werk ungünstigste Beleuchtung ist, regt Folnesics die Schaffung eines Künstlergartens an, mit verschnittenen Hecken, Terrassen, Hallen usw., der bei wechselnden wie bei ständigen Ausstellungen die günstigsten Bedingungen für eine wahrhaft künstlerische Aufstellung plastischer Werke darbieten würde. Es ist übrigens darauf zu verweisen, daß, wie wir an anderer Stelle ausführen werden, im österreichischen Pavillon der heurigen römischen Kunstausstellung ein ähnlicher Versuch mit dem glänzendsten Erfolge gemacht worden ist. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Wiener Kreise, an deren Adresse der Artikel gerichtet ist, diese Anregung aufgreifen und verwirklichen würden. *O. P.*

LITERATUR

Die Cäsar-Teppiche im Historischen Museum zu Bern. Herausgegeben vom Verein zur Förderung des Museums. Bearbeitet von Dr. *Artur Weese.* Mit vier farbigen Tafeln. Bern, Verlag von A. Francke, 1911.

Das Berner historische Museum besitzt einen außerordentlichen Schatz in seinen Bildwebereien. Unbestimmte Kunde davon ist verbreitet. Besonders von dem Teppiche, den der alte Kinkel mit Rogers Brüsseler Rathausbildern in Verbindung gebracht hat, ist zuweilen die Rede. Älter und bedeutender sind die vier großen Webereien mit Szenen aus Cäsars Geschichte. Über diese Folge hat der Bischof Stammler verständig geschrieben. Es fehlte aber an einer Publikation mit guten Abbildungen, und deshalb finden wir diese Teppiche in der französischen und belgischen Literatur nicht nach Gebühr berücksichtigt.

Die Publikation Artur Weeses wird gewiß mit Dank begrüßt werden. Sie bietet farbige Reproduktionen der vier Tapisserien in ausreichender Größe — fast $^1/_{10}$ der Originalgröße —, genaue Beschreibung und Erklärung der Darstellungen, schließlich ausführliche und gründliche Behandlung aller ikonographischen und stilgeschichtlichen Fragen.

Die Herkunft der Teppiche läßt sich in Inventaren mit Sicherheit bis 1536, hypothetisch bis 1475 verfolgen. Die Stücke gehören nicht etwa, wie man vermuten könnte, zur »Burgunder Beute«. Ja es ist durchaus nicht sicher, daß sie mit den Burgunder Fürsten Philipp oder Karl irgend etwas zu tun haben. Dem — später aufgesetzten — Wappen nach waren sie einmal im Besitze der Grafen von Baume. Aus dem Domschatze von Lausanne kamen sie nach Bern. Falls eine Erwähnung von Cäsar-Teppichen aus dem Jahre 1475 sich auf die Berner Stücke bezieht, waren sie ehemals — nämlich vor 1475 — Eigentum Ludwigs von Luxemburg, Grafen von Saint Pol. Daß Willem de la Baume, der bei Granson und Murten mit Karl dem Kühnen kämpfte, Eigentümer gewesen sei, ist nur Vermutung, wenn auch eine wahrscheinliche.

Aus der Herkunft läßt sich kunstgeschichtlich gar nichts schließen. Die Teppiche könnten ebensowohl in Frankreich wie in den Niederlanden entstanden sein. Ihre Entstehungszeit ist nach dem Stile und namentlich nach den Kostümen ziemlich genau festzustellen. *Um 1450.* Mit seiner vergleichenden Betrachtung anderer Teppiche im Museum zu Brüssel und anderswo kommt Weese nur zu negativen Resultaten. Alle von ihm zitierten Stücke sind jünger, teilweise wesentlich jünger. Webereien, die in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu datieren wären, sind von größter Seltenheit. Das Material ist so spärlich, unsere Kenntnis von diesen Dingen viel zu gering, als daß eine Lokalisierung möglich wäre. Weeses allgemeine Vorstellung, daß Brüssel als vornehmster Produktionsort zuerst in Betracht käme, trifft für die Zeit um 1500 vielleicht, aber gewiß nicht für diese frühere Stilstufe zu. Die Berner Teppiche sind für ihre Zeit das bedeutendste Monument und stehen ziemlich allein da. In dem Hauptschatz flandrischer Gewebe — im Schlosse zu Madrid — ist nichts ebenso alt.

Sehr lehrreich und fruchtbar ist der ikonographische Teil in Weeses Arbeit: der Nachweis literarischer Quellen für die Darstellungen. *Max J. Friedländer.*

Martin Wackernagel, *Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien.* (Kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom Kgl. Preußischen historischen Institut in Rom, Band II). Leipzig, Hiersemann, 1911. IX und 135 Seiten, 33 Tafeln und 35 Textabbildungen.

Unsere Kenntnis der apulischen Plastik, die hauptsächlich auf den Untersuchungen von H. W. Schulz und Bertaux ruht, führte bisher nicht hinter das Jahr 1100 zurück. Von den Tagen der Normannen an kommt erst Klarheit in diese so viele Einschläge verratende Kunst, die in der Antike, in Byzanz, bei den Lombarden und Sarazenen Anleihen macht, um dann trotz aller Entlehnungen ein höchst persönliches Gepräge zu erzielen. Die politische Eroberung Apuliens durch die Normannen erfolgt um die Mitte des 11. Jahrhunderts; der Einfluß ihrer Eigenart in der Kunst ist vor 1100 kaum zu spüren. Wackernagel, der mit Haseloff diese noch so wenig bekannten südöstlichen Distrikte Italiens drei Jahre lang bereist hat, gelang es, die Anfänge dieser Plastik bis zum Jahre 1040 zurückzuverfolgen. Er stellt eine Gruppe des Acceptusmeisters zusammen, die in Canosa, Siponto und auf dem Monte Gargano Spuren hinterlassen hat; in den gleichen Kreis gehören Teile des alten, 1156 zerstörten Bareser Doms und Reste des alten Doms von Trani.

Eine zweite Gruppe legt sich um die Skulpturen von S. Andrea dell' Isola in Brindisi und ist in Resten in Bari, Sorrent, Trani, Canosa, Bovino, Tarent und Otranto erhalten. Sie reicht bis in den Anfang des 12. Jahrhunderts; byzantinisch-orientalische und nordische, d. h. südfranzösische Einflüsse werden hier geschieden. Die figurale Plastik erreicht in den Bischofsthronen von Canosa (um 1085) und in S. Nicola in Bari (1098) eine Höhe, die durch den Einfluß des Languedoc erklärt wird. Dieser Richtung schließen sich die Portalarchivolte in Monopoli (datiert 1107), die Skulpturen in Sa. Trinità in Venosa und die Architravreliefs in S. Benedetto in Brindisi an, während die Skulpturen am Dom von Troia (erstes Viertel des 12. Jahrhunderts) rein byzantinisch genannt werden. Zu dem Tympanon des nördlichen Seitenportals in Troia weist Wackernagel als Vorlage ein von Schlumberger als süditalienische Arbeit des 11. Jahrhunderts erkanntes Elfenbeintäfelchen nach.

Während diese beiden ersten Kapitel sich auf die hundertjährige Entwicklung von 1040 bis 1140 beschränken, wird in dem dritten und vierten Kapitel die Entwicklung des Kapitells und des Portals von den Anfängen bis ins 13. Jahrhundert durch verfolgt und an diesen beiden immer wiederkehrenden Aufgaben der Einschlag der verschiedenen Länder und Kunstrichtungen aufs neue nachgewiesen. Die Unterkirche von Otranto, S. Nicola in Bari und der Dom von Tarent geben die Typen des endenden 11. Jahrhun-

derts. Das 12. Jahrhundert wird dann in drei Teile zerlegt; für das erste Drittel bietet die Oberkirche von S. Nicola in Bari, das Mausoleum des Grafen Boemund in Canosa, Troia (außen) und Venosa das wichtigste, für das zweite Drittel Barletta, der Dom von Bari (nach 1156), das Ciborium von S. Nicola, Troia (innen) und Lecce die Hauptstücke; dem endenden 12. Jahrhundert gehören viele Stücke der Terra di Lecce, in Brindisi und der Provinz Potenza an. Ähnlich wird dann die Portalplastik behandelt, deren Leistungen hier wie in Frankreich den Höhepunkt der Entwicklung bilden. Apulien scheint nicht nur Frankreich, sondern auch Modena (das früheste Stück stammt hier von 1106) zeitlich voraus zu gehen. Im Hauptportal von S. Nicola in Bari sieht Wackernagel eine wesentlich frischere Richtung als in dem Apsisfenster des Bareser Doms, während Bertaux beide Arbeiten der gleichen Schule zugewiesen hatte. Das schöne Portal des Doms von Trani setzt Wackernagel nicht gleichzeitig mit der Bronzetür des Barisanus (um 1175), sondern sieht darin den prunkvolleren Ersatz einer älteren Arbeit, die eben durch Barisanus' Türflügel als ungenügend empfunden sein mag; die Umrahmung dürfte dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehören, ebenso wie das Portal in S. Andrea in Barletta u. a. Sehr mit Recht trennt Wackernagel die Arbeiten der Provinz Lecce jedesmal ab, da die hier sich anbietende pietra leccese ganz andere Arbeitsbedingungen bietet als der härtere Tufo der provincia di Bari.

Die Aufgabe, in diese oft recht bescheidenen Bau- und Architekturreste Ordnung und Gruppierung zu bringen, war eine ebenso schwierige wie minutiöse, zumal der Verfasser gerade unmittelbar vor der Glanzzeit, der Stauferperiode, Halt machen mußte. So ist denn der Hauptteil der Arbeit ein deskriptiver; er läßt sich nicht mit Bertaux' umfangreicher, aus dem Vollen schöpfenden Gesamtdarstellung vergleichen. Aber gerade weil der Verfasser in manchen Punkten über Bertaux herauskommt und Irrtümer richtig stellt, wäre eine Zusammenfassung seiner Resultate wünschenswert gewesen. Es handelt sich um eine im wesentlichen dekorative Plastik, die sowohl der oberitalienischen wie der südfranzösischen um fast 100 Jahre vorauseilt. Wackernagel spricht viel von dem französischen Einfluß, aber nie von dem umgekehrten Zusammenhang. Sollten die Rätsel, die uns St. Gilles und Arles aufgeben, nicht von Apulien her wenn auch keine Lösung, so doch eine Aufklärung erfahren? Die Freizügigkeit der mittelalterlichen Plastik — das erhärtet auch Wackernagels Buch wieder — war dank der Orden eine ungemein große. Wenn um 1098 in Bari sich schon der Einfluß des Languedoc verrät, so wird die Welle auch zurückgeflutet sein. Tranis Hauptportal zeigt deutlich den Einfluß der Toulouser Schule; aber war Frankreich in diesem Wettstreit immer nur der gebende Teil? Und wie steht es mit dem Import des normannischen Ornaments nach Apulien? Wo sind Anklänge an Caen? Das jedenfalls hat Wackernagel berichtigt: die Kunst der Normannen ist durchaus nicht nur Belebung der in Apulien heimischen oder zugewanderten byzantinischen, longobardischen und sarazenischen Elemente. Diese Nordleute sind mehr als Aufpeitscher gewesen, sie holten eine französische Kunst herunter, die nun in Apulien ganz neue Lebensbedingungen fand und sich viel stolzer entwickelt hat als in Aquitanien zum Beispiel.

Prinzipiell noch folgendes: Wackernagel hat mit größter Sorgfalt alle Einzelheiten des Ornamentes kontrolliert und danach im wesentlichen die Gruppen geordnet. Es scheint bedenklich, dies Prinzip allein entscheiden zu lassen. Denn auch für das Ornamentale muß man auf einen viel häufigeren und unbefangeneren Austausch der »Schulen«, Ateliers und Orden rechnen, als man zunächst annehmen möchte. Zumal in einem Lande, das der Antike so nahe steht — Wackernagel betont mit Recht viel mehr als Bertaux die antikisierenden Momente — ist das ornamentale Grundkapital zu reich, um saubere Scheidungen zu gestatten. — Wir dürfen hoffen, daß der Verfasser, der in der schwierigen Materie nun so trefflich eingearbeitet ist, nach dem Erscheinen von Haseloffs Burgenwerk eine zusammenhängende Darstellung der Stauferplastik in Apulien folgen lassen wird. Denn die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ist die glänzendste Periode dieser dann so schnell in sich zurückfallenden Kunst. *Paul Schubring.*

H. M. Sauermann, *Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth.* 116 S. kl.-8°, 10 Tafeln. Erlangen, P. Winkler, 1911. (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte, hrsg. von Friedrich Haack-Erlangen. I.)

Die vornehmsten Schätze dieser Kirche sind die Tonapostel von etwa 1380, eine Tafel mit dem Tod Mariens von 1476, drei Altäre von 1474, 1478 und 1516, das Sakramentshäuschen von Kraft, zwei spätgotische Einzelfiguren, zwei Dorsalien, Glasgemälde und Totenschilde, deren Wert und Herkunft der Verfasser durch genaue Prüfung der Akten und Stilvergleichung neu bestimmt. Man wäre für die gediegene Schrift noch dankbarer, wenn sie gleich zu einer vollständigen Monographie über die Kirche mit allen nötigen Abbildungen abgerundet wäre. Denn sie kann als Muster der Dorfkirchen gelten, in denen sich durch Gunst der landsässigen Patrizier (hier der Haller) eine zweite, etwas geringere Ablagerung der Nürnberger Kunst vollzog. *Bergner.*

Fritz Hoeber, *Die Frührenaissance in Schlettstadt.* 78 S. gr.-4° mit 101 Abb. im Text und auf Tafeln. Straßburg, Elsässische Rundschau, 1911. M. 10. —.

Es sind wesentlich drei Bauwerke, welche den Gegenstand dieser Untersuchung bilden, das Hotel der Abtei Ebersmünster von 1541, das Haus des Stadtbaumeisters Stephan Ziegler 1538 und 1545 und die Johanniterkomthurei von 1565. Mit eindringlichem Scharfsinn prüft und erläutert der Verfasser das Ganze und Einzelne, stellt den besonderen Charakter jedes Baues fest und deckt die größeren Zusammenhänge auf, die bei den beiden ersteren Bauten ganz klar auf Venedig führen. Recht lehrreich ist der Nachweis, wie die neuen Stilformen noch völlig spätgotisch eingeordnet werden und neben spätgotischen hergehen. Die naheliegende Frage, ob nicht das Hotel Ebersmünster auch von Ziegler stammt, hat der Verfasser nicht aufgeworfen. Er betont nur die unleugbaren Unterschiede. Aber einerseits sind doch auch die Ähnlichkeiten zahlreich und evident, andererseits treten am Haus Zieglers auch so starke Abstufungen auf, daß man den Unterteil des Erkers und die Füllungen der Balustrade stilkritisch schwerlich derselben Hand zuschreiben würde. Es ist doch auch ökonomisch kaum begreiflich, daß die Abtei sich für ihr Stadthaus einen fremden Meister verschrieb, wo der ansässige Stadtbaumeister mit der gleichen oder sogar besseren Bildung zur Verfügung stand. Sichere Verbindungsfäden leiten dann auch zur Komthurei und den übrigen Denkmälern des Zeitraums hinüber. Und die ganze Gruppe bekommt ein anderes Gesicht, wenn man sie nicht von außen als Niederschlag fremder Einflüsse, sondern von innen als persönliche Schöpfung einer beweglichen und entwicklungsfähigen Meisterhand betrachtet. *Bergner.*

Peter P. Albert, *Der Meister E. S. Sein Name, seine Heimat und sein Ende. Funde und Vermutungen.* Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 137 (1911). XII und 112 S. und 16 Tafeln.

Es dürfte wohl nicht völlig zufällig sein, daß innerhalb Jahresfrist vier Bücher größeren Umfanges über einen und denselben Künstler, über den mysteriösen Monogrammisten

E. S., erscheinen konnten und — auch gelesen wurden. Es ist eben gerade jetzt die kunstgeschichtliche Forschung mit Eifer daran, soviel wie möglich unsern mangelnden Kenntnissen über die Entwicklung und die führenden Meister der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts aufzuhelfen. Und da wird man Bücher über den Meister E. S., falls sie etwas Wesentliches zu sagen haben, nur mit Dankbarkeit begrüßen. Gerade er, der für die Entwicklung des frühen Kupferstiches von weitgehendster Bedeutung war und von dessen Hand wir eine so beträchtliche Anzahl von Stichen besitzen, hatte bis jetzt allen Versuchen nach einer Lokalisierung und Identifizierung hartnäckig widerstrebt. Zwar sind für den Meister E. S. der zweite Band von Max Lehrs' kritischem Kataloge und »Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.« von Max Geisberg von grundlegender Bedeutung, aber sie konnten die Forschung in diesen beiden für die endgültige Bewertung und Einordnung des Stechers höchst wissenswerten Punkten auch nur verhältnismäßig wenig fördern.

Und nun die alarmierende Nachricht von zwei neuen Publikationen, die »berechtigtes Aufsehen in der kunstwissenschaftlichen Welt erregen werden«, wie der Heitzsche Prospekt sagt. Mit der Arbeit von Paul Heitz »Die Straßburger Madonna des Meisters E. S.« habe ich mich hier nicht zu befassen. Nur so viel sei an dieser Stelle gesagt, daß mir die Attribution der fraglichen Zeichnung an E. S. trotz mancher interessanter Verwandtschaften *nicht* geglückt scheint und ich deshalb nach wie vor einen Aufenthalt des E. S. in Straßburg zwar für denkbar, aber durch nichts bewiesen erachte.

Das Albertsche Buch will nicht nur den Wohnort des E. S. angeben, *es bietet uns auch seinen Namen: »Endres Silbernagel«*. Auf den ersten 42 Seiten des Buches lesen wir allerdings nichts über Silbernagel; da werden in ziemlicher Vollständigkeit, aber vielleicht unnötig, da die einschlägige Literatur in Lehrs' Kataloge schnell zu finden, die früheren Forschungen über den Meister E. S. mitgeteilt. Erst nach diesem Abschnitte erfahren wir, daß ein gewisser Andreas Silbernagel zirka 1430—35 in Gemünden im Hunsrück geboren wurde. Über seine Eltern ist nichts bekannt, jedoch scheint die Familie, wie ein »Hans Silbernagel von Gemünden« (1500 als Frankfurter Schlosser erwähnt) zeigt, dort ansässig und dem ehrbaren Handwerke der Schmiede und Schlosser zugetan gewesen zu sein. Über Andreas Silbernagels weiteres Leben wissen wir urkundlich gar nichts. Erst am 8. Oktober 1502 hören wir, daß »maister Enndrees Silbernagel (»moler vnd golt[schmied]«, auch »malergeselle« genannt) in sin gros alter« die St. Antoniuskrankheit (Kriebelkrankheit) bekommen und deshalb am 10. Oktober »wie ander sichen« auf Betreiben gemeiner Universität, des Bürgermeisters und Rats zu Freiburg i. Br. ins Antoniusspital verbracht wurde, wo er laut Eintrag im Necrologium am 2. Mai 1503 verstarb. Ferner vernehmen wir noch von einigen Schulden, die Silbernagel bei dem Freiburger Plastiker Theodosius Kauffmann gemacht hat. *Das ist alles.*

Dieser Andreas Silbernagel wird nun mit mancherlei Gründen, von denen besonders der mit der Porträtähnlichkeit der hl. Andrease und des knieenden Pilgers auf der großen Einsiedelmadonna (vgl. S. 108) charakteristisch ist, mit dem Meister E. S. identifiziert. Und ist es nicht der Meister E. S., sagt der doch etwas schwankende Verfasser auf S. 53, »so ist es auf alle Fälle ein für seine Zeit ebenso neuer wie bedeutender Künstler, der die größte Beachtung verdient, da die Kenntnis seiner Tätigkeit vielleicht (!) unerwartetes Licht in die Kunstgeschichte des Oberrheins im 15. Jahrhundert zu bringen geeignet ist.« Dafür fehlen allerdings bei Albert die Beweise und, was bei einem Künstler nicht ganz unwichtig ist, die Werke. —

Jedes Buch pflegt auch Brauchbares zu liefern. Für völlig zutreffend und überzeugend halte ich die Deutung, die Albert von dem rätselhaften Worte »nas« auf L. 164 gibt (S. 66.). Wichtig scheinen mir auch verschiedene Hinweise, die Albert bezüglich der Deutung E. S.scher Wappen liefert. Dankenswert ist es des weiteren, daß von den auf 15 Tafeln abgebildeten Stichen des E. S. wenigstens *drei* (nämlich L. 114, 127, 102) *zum ersten Male* reproduziert werden. Dafür ist das Verzeichnis der Abbildungen ziemlich unzuverlässig bearbeitet. Von den 19 abgebildeten Stichen sind *»nur« sechs* falsch bezeichnet. Nr. 6 = L. 220, Nr. 11 = L. 224, Nr. 12 = L. 298, Nr. 18 = L. 94, Nr. 19 = L. 197 Nr. 20 = L. 198. Bei allen Stichen fehlt sowohl die Angabe, nach welchem Exemplar die Abbildung hergestellt, als auch, ob dieselbe nur in Verkleinerung gegeben wurde. *Helmuth Theod. Bossert.*

Meister der Graphik. Band III: Dr. **Hermann Voß,** *Altdorfer und Huber.* Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, o. J. (Vorwort 1910 unterzeichnet).

Der Band enthält in 160 guten Lichtdrucken auf 63 Tafeln, die Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen Altdorfers und die Holzschnitte Hubers ungefähr in der Folge ihrer Entstehung, dazu erklärenden, kunsthistorisch belehrenden Text. Er bringt keine kritischen Kataloge, die zu der fast vollständigen Reihe der Abbildungen eine erwünschte Ergänzung wären. Freilich liegen Oeuvre-Verzeichnisse nicht im Programme der Publikationsserie, zu der dieser Band gehört, und der Herausgeber begründet seine Zurückhaltung in diesem Falle mit dem Hinweise, daß jemand anders gerade an der Arbeit sei, einen neuen Oeuvre-Katalog für Altdorfer zu redigieren. Vorläufig bleibt W. Schmidts Verzeichnis des Altdorferschen Werkes — in Meyers Künstlerlexikon — maßgebend, dessen Nummern neben den Bartsch-Nummern auf den Tafeln zitiert werden.

Von den abgebildeten Blättern sind nicht bei Schmidt erwähnt die kleine »Flora?«, ein Stich aus der Frühzeit Altdorfers (in Weimar, Taf. 3), die beiden schönen radierten Kapitäle (Taf. 45, das eine aus der v. Lanna-Sammlung im British Museum, das andere, soviel ich weiß, in Weimar), sowie eine sitzende Barbara von 1506. Der zweifelhafte sitzende Fiedler (Dresden und Sammlung v. Lanna, Taf. 53) ist übrigens nicht radiert. In der Bibliothek zu Paris gibt es eine unbeschriebene Venus von 1508, die Voß nicht abbildet.

Dankenswert ist die Reproduktion der Altdorferschen Holzschnitte aus den Ecktürmen der Triumphpforte, da diese schwer zugänglichen Darstellungen wenig bekannt geworden sind.

Der Zusammenhang zwischen dem Text und den Abbildungen ist locker. Vermißt, namentlich bei den Seltenheiten und den nicht wenigen Blättern, die nur in *einem* Druck erhalten sind, wird eine Angabe, wo sich das reproduzierte Original befinde.

Der Text ist frisch und leicht, in glücklichem Abstande von den Monumenten geschrieben. Der Verfasser beherrscht sein Thema, das ihn ja bei der älteren Arbeit über den Ursprung des Donaustils (Hiersemann, 1907) schon beschäftigt hat, vollkommen. Die Charakteristik Altdorfers sowohl wie Hubers erscheint zutreffend und vermittelt dem Leser eine reiche und lebendige Vorstellung von dieser besonderen Kunstäußerung. Die Perioden in Altdorfers Schaffen gliedern sich klar. Das Verhältnis der Regensburger Meister zu Dürer, zu den Nürnberger »Kleinmeistern« wird vorsichtig und, wie mir scheint, richtig beurteilt. Eine Beziehung zu Grünewald wird nicht zugestanden. Der Stecher M. Z. wird zu den Anregern gestellt und mit bemerkenswerter Schärfe auf Oberitalien, auf Man-

tegnas Kunst als auf eine Quelle hingewiesen. Während ein anderer, jüngerer Beurteiler, Hans Hildebrandt (Die Architektur bei A. A., Heitz, 1908), der die Anregungen von Oberitalien her ebenfalls betont, eine Italienfahrt Altdorfers für die Zeit um 1520 konstruiert, scheint Voß anzunehmen, daß der Regensburger um 1511 Tirol und Oberitalien besucht habe.

Lesenswert ist die kühn ins Allgemeine streifende Einleitung, wo die oberdeutsche Kunst im ganzen charakterisiert und gegliedert wird. Der Verfasser betätigt, wie in seinem älteren Buch, eine starke Neigung, jede Schöpfung und jede Persönlichkeit als typisch und repräsentativ aufzufassen. Statt sich mit der Feststellung zu begnügen, der in Salzburg tätige Meister zeigt diese oder jene Eigenschaften, glaubt er, aus den wenigen, zufällig erhaltenen Monumenten *die* Salzburger Kunst umschreiben zu können. Solche Festlegungen des Kunstcharakters von Landschaften und Städten werden nur gewagt, wo das Material spärlich ist. Wer möchte also bündig über Florenz oder über Nürnberg sprechen? Gewiß vermag die Forschung unter gewissen Umständen nach Prüfung möglichst vieler Persönlichkeiten und Werke über den Kunstcharakter der Landschaften etwas auszusagen. Aber hier, wenn irgendwo, ist an die alte Weisheit zu erinnern: der Irrtum ist einfacher als die Wahrheit.

Abgesehen von dem Hange zu Verallgemeinerungen ist der Text wertvoll, nicht nur belehrend für die »weiteren Kreise«, für die so viel gearbeitet wird und an deren Existenz man zuweilen zweifeln möchte, sondern auch anregend und fördernd für die Kunstforscher.

Max J. Friedländer.

Oskar Pollak, *Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff.* 78 S. Fol. 47 Abb. 8 Taf. Prag, J. G. Calve, 1910 (Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens V).

Die Einleitung gibt ein erschütterndes Bild der wirtschaftlichen Verwüstung und der geistigen Knechtung Böhmens nach dem Kriege. Nur auf diesem schweren, dunklen Hintergrund sieht man die glänzende Kultur des Barock richtig und begreift das Werk der Meister, die dem Zeitgeist gefügig dienten. Der ältere Brokoff kam aus St. Georgenberg als strenggläubiger Lutheraner nach Prag, während der Arbeit am Gußmodell des hl. Nepomuk in Ronsberg erlebte er 1682 seine Bekehrung zum wundergläubigen Katholiken und arbeitete im Dienst der neuböhmischen Magnaten in Manetin, Klösterle und Rothenhaus, seit 1693 dann in Prag, wo ihn seit 1706 der Statuenschmuck der Karlsbrücke, der Klosterkirche Braunau u. a. bis an seinen Tod 1718 beschäftigte. War ihm der Übergang in die rauschende, tönende Formensprache des Barock nicht leicht geworden, so wuchs der Sohn darin auf und übertraf bald den Vater im alles beherrschenden malerischen Geschmack der Bildnerei. In den Werken des Frühreifen auf der Karlsbrücke, an Palästen und in Kirchen liegt doch eine fabelhafte Kraft. Hierdurch gewann er das Vertrauen Fischer v. Erlachs, der ihm 1716 die Entwürfe für das Grabmal Mitrowitz, 1722 für die bischöfliche Kapelle am Dom in Breslau und das Grabmal v. Wolff in St. Elisabeth, 1728 für den Hochaltar der Karlskirche in Wien zur Ausführung anvertraute. Nach zweijähriger Tätigkeit in Grüssau kehrte der Künstler 1730 nach Prag zurück und starb auf der Höhe seines Ruhmes und Könnens schon im folgenden Jahre an der Schwindsucht. Die Hauptaufgabe, das Werk der beiden gegeneinander und von dem der Zeitgenossen herauszuschälen und ihre künstlerische Entwicklung klar und anschaulich darzustellen, hat der Verfasser musterhaft gelöst. Die Schrift ist außerdem mit vollem urkundlichen, literarischem und bildlichem Apparat versehen, um die Darstellungen nachzuprüfen.

Bergner.

H. G. Ströhl, *Japanisches Wappenbuch »Nihon Moncho«,* ein Handbuch für Kunstgewerbetreibende und Sammler. Wien 1906. IX, 222 S. mit 12 Tafeln und 692 Textillustr.

Das nützliche Buch gibt in seinem Hauptteile eine Übersicht der wichtigsten japanischen Wappen in der bei uns üblichen Ordnung, mit Erläuterungen der Wappenbilder und historischen Notizen über die bedeutendsten Familien, die sie führen oder geführt haben. Der Verfasser hat sich dabei im wesentlichen auf *die* Häuser des Hofadels (Kuge) und des Feudaladels (Daimyō), die gegen Ende der Tokugawazeit, etwa um 1850, bestanden, und die unter dem jetzigen Kaiser nobilitierten Familien beschränkt. Indessen sind auch von den erloschenen Familien, die z. T. in der japanischen Geschichte eine große Rolle gespielt haben, die bedeutendsten aufgenommen worden. Die Bilder und Bilderklärungen scheinen meist korrekt, soweit es eine Korrektheit in rebus japonicis gibt, nur wirkt die beharrliche Inkonsequenz in der Umschrift der Namen ungemein störend. Die historischen Angaben über die Wappenträger führen den unkundigen Leser dagegen nicht selten in die Irre, weil sie zu ausschließlich die zufälligen Verhältnisse der ausgehenden Tokugawazeit berücksichtigen. Wenn z. B. die Einkünfte der zweiten Hōjōfamilie ganz richtig auf 10000 Koku Reis, also das Mindestmaß für einen Daimyō, angegeben werden, so gibt das eine ganz falsche Vorstellung von der Bedeutung dieses Hauses, das im 16. Jahrhundert zu den mächtigsten Fürstengeschlechtern Japans zählte, und erst Hideyoshi erlag. Auffallend ist das Fehlen einiger hochadliger Familien, die schon wegen ihrer eigentümlichen Stellung in der japanischen Aristokratie eine Erwähnung verdient hätten, der geistlichen Fürsten nämlich, vor allem der Ōtani-Familie. Sie gehören ihrer Abstammung nach zum Hofadel, dem sie sich auch immer wieder versippt haben, nehmen aber an dem erzwungenen Hochmut ihrer Abgeschlossenheit nicht teil, sondern gehören als erbliche Päpste der größten buddhistischen Sekte zu den geistigen und politischen Hauptmächten des Inselreichs. Grundsätzlich sei ferner bemerkt, daß in der japanischen Heraldik die Tinkturen gar nichts bedeuten, und die Phantasiefarben des vom Verfasser benutzten Wappenbuchs den europäischen Leser nur verwirren können. Sie hätten also gar nicht erwähnt werden sollen. Dagegen würde ein Bildregister der Wappen mit kurzem Hinweis auf ihre Träger die Orientierung und vor allem das Nachschlagen sehr erleichtern.

Der »Wappenrolle« geht eine kurze Abhandlung über den japanischen Adel und seine Geschichte, sowie eine Schilderung der japanischen Heraldik im allgemeinen voraus. Eine erschöpfende Darstellung hat der Verfasser wohl nicht beabsichtigt und auf dem engen Raume auch wohl nicht geben können. Die wichtigsten Erscheinungen sind knapp und gut dargestellt. In Einzelheiten wird dem Verfasser aber widersprochen werden müssen. Die »Samurai« — eines der wenigen japanischen Wörter, die auch das Ausland auszusprechen gelernt hat — können überhaupt nicht, oder nur zum kleinsten Teile zum Adel gerechnet werden. In der Tokugawazeit gehörten rund 450000 Familien, heute über zwei Millionen Köpfe dieser Klasse an, die also viel tiefer als die englische Gentry, vielmehr bis ins kleine und kleinste Bürgertum herabreicht. Nur ihre höchsten Spitzen, die mächtigsten Vasallen der mächtigsten Daimyō, zählen zur Aristokratie und sind denn auch dem neuen Adel angegliedert worden. Auch die Angaben über den Feudaladel sind nicht ganz richtig. Die »Tozama-Daimyō« sind die nach der Schlacht bei Sekigahara (1600) auf die Seite des ersten Tokugawashōgun Iyeyasu getretenen Fürsten, und zu ihnen gehört ein großer Teil der »Kokushū«, d. h. der mächtigen Daimyō, die eine ganze Provinz besaßen. Im Gegensatz dazu haben die »Fudai-

Daimyō« die Suprematie der Tokugawa schon vor Sekigahara anerkannt, und ein großen Teil von ihnen ist erst durch sie groß geworden. Unter den Kuge hätten, schon um in ihre ungefüge Masse Gliederung zu bringen, neben den vornehmsten, den Gosekke, auch die Kuseikwa, die neun ihnen im Range am nächsten stehenden, die Saionji, Tokudaiji, Kuga usw. genannt werden sollen.

An dem günstigen Gesamturteil über das tüchtige und fleißige Werk, die erste geschichtliche Behandlung des wichtigen Themas, ändern diese Ausstellungen nichts. Dem Historiker und vor allem dem Sammler japanischer Kunstwerke, die ja sehr häufig Wappen tragen, wird es unentbehrlich sein. Den Wunsch des Verfassers, daß die japanische Wappenbildung auch in die strenge und großartige Welt der europäischen Heraldik einziehen möge, können wir freilich nicht teilen. Unsere Wappenkunst ist noch immer fruchtbar genug — Bastarde braucht sie nicht auf den Thron zu setzen. *Kümmel.*

A. E. Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit.* Mit 39 Lageplänen und 78 Ansichten. Frankfurt, H. Keller, 1911.

Auf allen künstlerischen Gebieten drängt unsere Zeit auf Einheitlichkeit. Nicht das »Gesamtkunstwerk« ist ihr Ziel — dieses Ideal hat genug Stilmengerei verschuldet — sondern klare Scheidung der künstlerischen Funktionen und Zusammenwirken zu einem räumlichen Ganzen. Was bei der Erneuerung des Zierats begann und beim Möbel sich fortsetzte, kann nicht in der Komposition eines Wohnraumes endigen; das Haus muß sich der Straße ebenso einordnen, wie der malerische Wandschmuck dem Zimmer, und am Ende sammelt die umfassendste Raumeinheit: die *Stadt*, alle Bestrebungen in sich. Der Städtebau, als letzte Frucht unserer Kulturbewegung, ist das großartige Ziel, in das alle Bestrebungen einmünden müssen.

Dieser höchsten Idee bildender Kunst, die unserer Zeit freilich noch als fernes Ideal vorschwebt, hat A. E. Brinckmann seine Arbeit gewidmet. Mit einer zähen und bewundernswerten Konsequenz verfolgt er den einen großen Gedanken: unserer Zeit einen Spiegel vorzuhalten, in dem sie die selbstverständliche Schönheit der alten Stadt als verlorenes und wiederzuerringendes Paradies erkennen soll. Denn seine Studien über alten Städtebau: »Platz und Monument« 1908, »Spätmittelalterliche Stadtanlagen in Südfrankreich« 1910 und jetzt das schöne Buch über deutsche Stadtbaukunst sind keine Ausgrabungen von lediglich archäologischem Interesse: sondern von Anfang an hat Brinckmann die praktische Anwendung auf unsere Zeit gezogen und schon in seinem ersten Werk die Autorität Camillo Sittes da bekämpft, wo sie ihm (mit Recht) verderblich schien. Praktischen Zwecken dient noch unmittelbarer sein neues Werk. In Deutschland selbst haben wir die besten Beispiele vor Augen, wie man Bauten dem Ganzen der Stadt räumlich eingliedert. Und er nennt sie, mit einer Steigerung der Motive von einzelnen Gruppen (»Relationen *im* Stadtbild«), über Gestaltung des Baublocks, des Platzes, der Straße und ihrer Funktionen bis zur »Stadt als einheitlichen Organismus«, und zeigt, wie zu allen Zeiten nicht der Einzelbau an sich, sondern der Zusammenhang aller mit dem Stadteindruck ihre Schönheit ergab.

Was dem Buch aber seinen bleibenden Wert gibt, ist, daß Brinckmann nicht etwa die alten Stadtbilder einfach als Vorbilder zum Kopieren hinstellt. Der Grundirrtum, der in einer solchen Auffassung steckt, ist ja nun auch in der Praxis, wenigstens der vorgeschrittenen Architekten, glücklicherweise aufgegeben. Er weist vielmehr auf die Grundgesetze des Städtebaues hin, die sich aus den alten Kulturstätten ergeben, und zeigt, daß sie nicht ohne schweren Schaden mißachtet werden dürfen. Als ein Hauptgesetz aber erscheint ihm (in ganz gleicher Weise, wie dies kürzlich *Grisebach* für den Garten mit wissenschaftlicher Überlegenheit nachgewiesen hat) immer und überall die Regelmäßigkeit der Anlage, die man auch im Mittelalter da anstrebte, wo man mit Bewußtsein Neugründungen vornehmen konnte und die gerade unsere Zeit allzu geneigt ist, mit der »malerischen« Unregelmäßigkeit zu vertauschen. Wie in der Architektur, so sind auch im Städtebau die besten Anregungen für uns aus den lange mißachteten Schöpfungen des 18. Jahrhunderts (in Deutschland) zu holen. *Paul F. Schmidt.*

Ed. Plietzsch, *Die Frankenthaler Maler.* Leipzig, E. A. Seemann, 1910. (Beiträge zur Kunstgeschichte, Neue Folge XXXVI).

Diese Studie ist jenen aus den südlichen Niederlanden wegen ihres protestantischen Glaubensbekenntnisses ausgewanderten Malern gewidmet, die sich während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunders in Frankenthal angesiedelt haben. Die Bedeutung dieser Künstler, an sich zweiten Ranges, liegt in ihrer Pflege der Landschaftsmalerei, durch die sie gewissermaßen zu den Vorläufern der Holländer des 17. Jahrhunderts wurden. Schon 1566, also vier Jahre nach der Ansiedelung der Niederländer in Frankenthal, wird ein Maler unter ihnen, Daniel de Weerdt, erwähnt. Leider ist aber dies alles, was von ihm zu berichten ist, denn an Werken ist von ihm nichts nachzuweisen. Und ähnlich verhält es sich mit einer ganzen Reihe von Künstlern dieser Gruppe. Die Maler, deren Schaffen Plietzsch an der Hand von erhaltenen Werken bespricht, sind: Joos van Liere, Hendrik van der Borcht d. Ä. und d. J., Peter Schonbroeck, Anton Miron und Gillis van Coninxloo. Letzterer überragt die anderen an Bedeutung. Den drei letztgenannten Künstlern widmet Plietzsch je ein eigenes Kapitel mit ausführlichen biographischen Angaben, Charakteristik ihrer Kunstweise und Oeuvreverzeichnis. — Die Studie ist höchst sorgfältig gearbeitet und zeigt so in der Zuschreibung der Bilder, Zeichnungen usw., wie in der Besprechung der Eigenart und des Einflusses der einzelnen Meister eine besonnene Kritik. Plietzsch hat auch die vorhandene Literatur in ausgiebigster Weise benützt, wie er dann andererseits neues urkundliches Material heranzuziehen wußte. Elf ausgezeichnete Lichtdrucke — unter ihnen befinden sich Bilder, die man nicht so leicht zu sehen kriegt, wie solche aus dem Londoner Kunsthandel, aus Privatsammlungen und aus Frankenthal — ergänzen in willkommener Weise das Buch. *B.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 37. 1. September 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Die Düsseldorfer Kunst ehrt in diesem Jahre das Andenken eines ihrer Führer durch eine aus mehr als 70 Nummern bestehende *Andreas Achenbach*-Gedächtnisausstellung. Neben einigen allgemein bekannten Hauptwerken aus den Museen von Berlin, Dresden, Köln und Düsseldorf werden zahlreiche Gemälde aus Privatbesitz gezeigt, unter denen die kleineren Formates, besonders die Kircheninterieurs, den Vorzug der Intimität besitzen. Mit kluger Hand hat man die Auswahl so getroffen, daß die Alterswerke hinter den Schöpfungen der reifen Zeit zurücktreten. Die früheste in Düsseldorf gezeigte Landschaft, eine Marine, ist von 1837, die späteste stammt aus dem Jahre 1890. Damit bestätigt die Ausstellungsleitung das feststehende herbe Urteil über die zahlreichen oft so schwachen Leistungen der letzten Jahrzehnte, die dem künstlerischen Rufe des Altmeisters unendlich viel mehr geschadet haben, als die abfälligen Urteile über seine Malerei in vielgelesenen Kunstgeschichtsbüchern. Aber auch bei den Werken der Blütezeit, zu der die fünfziger und sechziger Jahre in erster Linie zu rechnen sind, ist heute der »historische Standpunkt« — wann führte man ihn je bei den Werken der Ewig-Jungen an? — der einzig-maßgebende. Wir empfinden heute die Überfülle der Motive in den großen Ölgemälden von Wasserfällen, Seestürmen und Fischmärkten als kleinlich und den Naturalismus, den Achenbach pflegte, als häufig recht nüchtern. Nur darf man nie vergessen, wie heilsam gerade diese Nüchternheit auf eine Kunst wirken mußte, die wie die Düsseldorfer jahrzehntelang nichts als verkappte Literatur gewesen war. Es ist recht bedauerlich, daß die Veranstalter dieser verdienstvollen Sonderausstellung nicht auch die Schwarzweißkunst Achenbachs, besonders seine frühen, oft genialen Karikaturen herangezogen haben. Man hat im Gegenteil durch die ganze Art der Aufmachung das »Altmeisterliche« noch unterstrichen, während es doch im Interesse des Künstlers gelegen hätte, gerade diejenigen Züge zu betonen, die sein erstes Hervortreten ehemals als »revolutionär« erscheinen ließen.

Die heutigen Düsseldorfer Künstler sind, abgesehen von den Mitgliedern des »Sonderbundes«, die eine eigene vielbeachtete und sehr zu Unrecht vielgeschmähte Frühjahrsausstellung in der Kunsthalle veranstaltet hatten, vollzählig vertreten. Wie in München bemerkt man auch im Düsseldorfer Kunstpalast eine Spaltung in viele Künstlergruppen, von denen aber nur »der Niederrhein« ein eigenes Gesicht zeigt. Hat diese Vereinigung auch keinen überragenden Führer aufzuweisen, wie der Sonderbund ihn in Deusser besitzt, so ist doch hier am ehesten ein ehrliches Ringen mit den Problemen der modernen Kunst zu bemerken. Den Saal des »Niederrheins« schmücken zudem einige vortreffliche Schöpfungen der Plastik, Aktfiguren und Porträtbüsten von Hoetger, Nieder und Lehmbruck. In den übrigen Düsseldorfer Sälen hängen einträchtig Alte und Junge zusammen und der Unterschied ist nicht gar zu groß. In vielen Fällen wird man die ehrliche Rückständigkeit älterer Maler dem billigen, oft verwässerten Modernismus der Fagerolles-Naturen, die in Düsseldorf so wenig wie in anderen Kunststädten fehlen, vorziehen. Einer der bekanntesten und gediegensten unter den Jüngeren, Gerhard Janssen, feiert in diesem Jahre bei Publikum und Kritik einen Triumph mit dem riesigen Ölgemälde »Der letzte Gast«, einer derbhumoristischen, malerisch gut durchgeführten Prügelszene, die freilich im Format vergriffen erscheint. Von den älteren Künstlern ist Eduard von Gebhardt mit zwei religiösen Gemälden vertreten; seinen engeren Landsmann Gregor von Bochmann findet man leider nur in der angegliederten Internationalen Aquarellausstellung. Von den auswärtigen eingeladenen Künstlergruppen interessiert in diesem Jahre am meisten die Berliner Sezession mit Werken von Liebermann, Slevogt, Corinth und denen des jüngeren Nachwuchses. Von den Münchnern ist am Rhein nur der »Scholle« ein gewisser Erfolg beschieden; hier stellt auch Adolf Münzer aus, der vor einigen Jahren an die Düsseldorfer Akademie berufen wurde. Karlsruhe, Stuttgart, Königsberg, Weimar, Dresden, Wien, dem Verein der Berliner Künstler und den »Nordwestdeutschen« mit Graf Kalckreuth, sind besondere Säle eingeräumt worden, außerdem werden Kollektivausstellungen von Arthur Kampf, Schoenleber, Bergmann, Ederer, Dücker und Hans Unger gezeigt. Eine besondere Sorgfalt ist diesmal der Plastik gewidmet worden und wie auf dem Gebiete der Malerei ist auch hier den Berlinern mit Werken von Gaul, Tuaillon, Klimsch, Lederer, Wenck, L. Cauer, Barlach und Kolbe ein starker Erfolg beschieden gewesen. Bei der sehr umfassenden Aquarellausstellung und bei der graphischen Abteilung wäre

eine strengere Auslese wohl erwünscht gewesen, alles in allem jedoch muß gesagt werden, daß die diesjährige »Große Düsseldorfer« ihren Schwestern in Berlin und München nicht nur gleichkommt, sondern im Arrangement und in der höchst geschmackvollen Neuausstattung der Säle sie sogar übertrifft. *C.*

NEKROLOGE

Der berühmte amerikanische Maler **E. A. Abbey**, am 1. April 1852 in Philadelphia geboren, ist am 1. August in London gestorben. Er begann seine künstlerische Laufbahn im Dienste der bekannten Firma Harper als Illustrator und machte sich als Schwarzweißkünstler schnell einen Namen. Bald konnte er auch auf dem Gebiete der modernen Historienmalerei große Triumphe feiern. Ein schönes Frühwerk dieser Art ist »The Penance of Eleanor, Duchess of Gloucester«; 1895 malte er das prächtig dekorative Bild »Pavane«, mit herrlichen Frauengestalten in reichsten Kostümen. Seine bekanntesten Werke sind die Krönung König Eduards VII. und The Quest of the Holy Grail, ein Fries in der Bostoner Public Library, dessen hohe formale und koloristische Reize freilich dadurch beeinträchtigt werden, daß sie den ungünstigen örtlichen Lichtverhältnissen nicht recht angepaßt sind.

Riga. Am 5. August starb in Dresden der baltische Landschaftsmaler **Karl v. Winkler** im eben vollendeten 51. Lebensjahr. Seine vorzüglichen Aquarelle, zu denen er seine Motive mit Vorliebe seiner baltischen Heimat, speziell Estland und dem malerischen Reval entnahm, hatten ihm einen weit über die Grenzen seiner Heimat gehenden Ruf verschafft. Mit ihm verliert die deutsche Kunst im Baltenlande einen ihrer tüchtigsten Vertreter. *N.*

Charles Louis Gratia, der Nestor der französischen Maler, ein Freund und Zeitgenosse Delacroix' und Decamps', ist in dem Altersheim der Société des Artistes Français in Montlignon am Abhange des Waldes von Montmorency im Alter von 96 Jahren gestorben. Seine Werke sind größtenteils in Vergessenheit geraten, seine Hauptstärke beruhte im Porträt und man kennt von ihm besonders Bildnisse der Königin Viktoria, der Prinzessin Lätitia Bonaparte, der Gräfin von Solms, des Marschalls Bazaine usw.

PERSONALIEN

Professor **Eugen Petersen**, der bekannte Archäologe, konnte am 16. August in voller Frische die Feier seines 75. Geburtstages begehen.

Wien. Am 16. August feierte der Aquarellist **Franz Alt** seinen 90. Geburtstag. Er ist ein Sohn Jakob Alts und ein Bruder des berühmten Wiener-Vedutenmalers Rudolf von Alt. Auch er hat sich wie sein Bruder hauptsächlich der Architektur- und Landschafts-Vedute gewidmet, die er überwiegendenteils in Aquarell malte. Neben 3000 Aquarellen und Bleistiftzeichnungen figurieren nur 200 Ölgemälde in seinem Oeuvre. Auf sehr weit ausgedehnten Reisen hat er sein Material gesammelt. Die Künstlergenossenschaft beabsichtigt, den greisen Künstler durch eine Kollektivausstellung seiner Arbeiten im nächsten Ausstellungsjahre zu ehren, trotzdem er nicht dem Verbande angehört. *O. P.*

Professor **Franz von Stuck** wurde einstimmig zum Vizepräsidenten des Deutschen Künstlerbundes an Stelle Fritz von Uhdes gewählt.

DENKMÄLER

Die Errichtung eines **Klaus Groth Denkmals** in **Kiel** ist jetzt endlich zum Abschluß gebracht worden. Durch das Entgegenkommen des Kieler Verschönerungsvereins, der für einen Monumentalbrunnen 25000 Mk. gesammelt hatte, ist jetzt die Ausführung des Brunnens möglich geworden. Der Verein bewilligte einstimmig diese Summe für das Denkmal unter der Bedingung, daß es mit einer Brunnenanlage verbunden werde. Der in Berlin-Friedenau lebende Bildhauer *Heinrich Mißfeldt*, ein geborener Kieler, soll das Werk in Bronze und Kalkstein ausführen.

WETTBEWERBE

Die **Königliche Akademie der Künste zu Berlin** schreibt einen **Wettbewerb** um ihren großen Staatspreis auf dem Gebiet der Architektur für das Jahr 1912 bis zum 21. Oktober dieses Jahres aus. Die Wahl des Gegenstandes für den Wettbewerb ist frei. Wettbewerbfähig sind alle Arten selbständig durchgeführter Entwürfe von größeren Bauten, die ausgeführt oder für die Ausführung entworfen sind und aus denen ein sicherer Schluß auf die künstlerische und praktische Befähigung des Bewerbers gezogen werden kann. Schaubilder sind unerläßlich. Ferner sind wettbewerbfähig Lichtbilder vom Innern und Äußern solcher Gebäude, die durch Grundrisse und Schnitte erläutert sind. Die Arbeiten sind bei der Berliner Akademie oder — schon bis zum 14. Oktober — bei den Kunstakademien in Düsseldorf, Königsberg, Kassel oder dem Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. einzureichen. Die Bewerber müssen Preußen sein und dürfen das 30. Lebensjahr nicht überschritten haben. Der Preis besteht in 3000 Mk. zu einer einjährigen Studienreise, nebst 300 Mk. Reisekosten. Die Zuerkennung des Preises erfolgt im Oktober 1911. Das Stipendium steht vom 1. April 1912 ab zur Verfügung. Nach der Entscheidung findet eine öffentliche Ausstellung der Wettbewerbsarbeiten statt.

ARCHÄOLOGISCHES

Der Ursprung der großen griechischen Spiele. Über den Ursprung der großen griechischen Spiele, welche auf die bildende Kunst so außerordentlichen und mannigfachen Einfluß ausgeübt haben, hat der geniale englische Archäologe und Gräzist William Ridgeway (Cambridge) jüngst in zwei Vorträgen zu Cambridge und London einleuchtende Hypothesen aufgestellt, die auch weitere Kreise und nicht am wenigsten die Leser einer Kunstzeitschrift, interessieren dürften. Er sagte, daß die olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Spiele nicht ursprünglich in den Kulten des Zeus, Apollon und Poseidon wurzelten, sondern daß sie aus der Verehrung gestorbener Heroen entsprangen, auf deren Kulte dann später erst die Verehrung großer Gottheiten aufgepfropft worden ist. Es sei eine falsche Ansicht, daß diese Spiele ursprünglich schon an die Verehrung der großen Gottheiten geknüpft waren, in deren Verbindung wir sie in späteren Jahrhunderten sehen; auch die Ansicht, daß die olympischen Spiele auf einem Vegetationsritus beruhen, ist zurückzuweisen. — Homer erwähnt schon die Leichenspiele des Patroklos, aber auch des Oedipus (Ilias XXIII. 679/80) und läßt erkennen, daß die gewöhnliche Gelegenheit für solche Wettkämpfe eine Bestattung war. Hesiod kennt die Leichenspiele des Amphidamas, und aus der klassischen Zeit kennen wir noch die Einrichtung von solchen znr Ehrung von Toten bestimmten Wettspielen für die Phokier zu Agylla (Herodot I. 167) und für Brasidas zu Amphipolis (422 v. Chr.). — Pindar hat auch Siegesgesänge für die Sieger kleinerer Spiele gedichtet, wie z. B. für die Iolaia, wobei erwähnt wird, daß die Ankunft am Grab des Iolaos den Sieg eines Wettkämpfers bezeugt; demnach muß das Grab des Heros der Gegenstand der Verehrung gewesen sein. Und wenn die Iolaia später auch als Herakleia bezeichnet wurden, so ist der Name

des Herakles, als eines großen Gottes, spätere Hinzufügung. Ursprünglich waren die Spiele zu Lebadeia und die zu Oropos zu Ehren des Trophonios und des Amphiaraos abgehalten; erst später wurde Zeus als der, zu dessen Ehren die Spiele gehalten wurden, hinzugefügt. Die nemeischen Spiele waren zu Ehren des Opheltes, die isthmischen zu Ehren des lokalen Heros Palaimon ursprünglich eingesetzt. Poseidon und Zeus sind erst später hinzugefügt. — Für Olympia mit seinem Pelopion (Pelopsgrab) und Delphi stellt Ridgeway die gleichen Hypothesen auf; denn auch in Delphi hat man ein Tholosgrab gefunden, und berühmte Heroen wie z. B. Neoptolomos waren zu Delphi begraben, wo jährlich ein Totenopfer zu seinen Ehren stattfand. Auch in Ägina, in Rhodos, zu Amyclae waren Spiele zu Ehren der lokalen Städtegründer und Heroen. In Amyclae hießen die Spiele stets Hyacinthia, obwohl der große Gott Apollo daran beteiligt war. So muß der Heros dem Gott vorausgegangen sein, da ersterer doch den Namen des Gottes nicht hätte vertreiben können. — Ridgeway geht von der Ansicht aus, daß man viel zu sehr spätere Autoritäten in den Theorien über die griechischen Spiele benutzt habe; frühe und gute Autoren hat man auf der Seite gelassen und dafür späte oft nachchristliche Mythen als Ausgangspunkt genommen. Wenn später Rituale zum Vorschein gekommen sind, welche sich mit Vegetationskulten, Totemismus, astronomischen Elementen erklären lassen, so darf man diese nur als sekundär betrachten; denn sie gingen aus dem primären Element, dem Glauben an die Existenz der Seele nach dem Tode des Körpers, hervor. Da das Gebet, die eigentliche Religion, sich an den Toten richtete, so muß die Religion vor der Magie, welche hauptsächlich mit den sekundären Elementen verknüpft war, in Erscheinung getreten sein. — In ausführlicher Weise beschäftigte sich in seinem letzten Vortrag Ridgeway mit Eleusis, wo auch der Demeter-Kult erst dem früheren Triptolemos-Kult hinzugetreten ist. Es ist auch erst späterer Mythus, daß Demeter dem Triptolemos die Kornähre geschenkt hat. Der homerische Hymnus an Demeter läßt Getreide in Eleusis wachsen, lange ehe die Göttin dahin gekommen ist. Nach dem Heroen Triptolemos heißen auch später noch viele heilige Stätten zu Eleusis. Gerade so wie Athena das mächtige Haus des Erechtheus zu Athen okkupiert hat, so hat Demeter den Palast des Triptolemos zu Eleusis an sich genommen. Den ältesten Teil der zu Eleusis stattfindenden Kultfeiern bildeten fast zweifellos die Agones, die Wettspiele; und die waren sicherlich ursprünglich zu Ehren des Triptolemos abgehalten. — In Griechenland gab es später natürlich vielerlei Wettspiele, die nicht direkt mit Leichenfeiern zusammenhingen. — Auch andere Völker pflegten die Toten durch Wettspiele zu ehren, wenn auch die Erinnerung an die ursprüngliche Veranlassung längst vergessen ist. Ein interessantes Beispiel davon erzählt Ridgeway in seinem hochinteressanten Buch »The Origin of Tragedy« (Cambridge 1910), worin er den ausführlichen Nachweis führt, daß die Tragödie allenthalben in Griechenland und durchaus nicht zuerst bei den Doriern aus Gesangs- und Tanzfesten an den Gräbern von Heroen, uralten Stammkönigen usw. hervorgegangen ist. (Wir werden gelegentlich auf dieses, für die Geschichte der Entstehung der Tragödie und des griechischen Theaters wichtige Buch noch zurückkommen). In der Grafschaft Cork in Irland, in einer ganz verlassenen einsamen Gegend hat bis vor ungefähr 40 Jahren an einem Hügel »the Hillock of the fair« ein kleiner Jahrmarkt stattgefunden, bei dem Wettläufe längs der Hügelseite abgehalten wurden. Bei Ausgrabungen die an diesem Hügel später für Straßenbauten gemacht wurden, fand sich unter der Erdmasse des Hügels ein Heldengrab, ein schöner Cromlech, aus vier aufrechten Steinen bestehend, die in üblicher Weise eine große Platte trugen. In diesem Cromlech als Grabkiste lagen ein Bronzeschwert, menschliche Knochen und Grabbeigaben. Nun zeigte es sich, warum die Wettläufe an dieser Stelle sich von dem Bronzezeitalter bis fast auf den heutigen Tag erhalten haben! Woran der alte Häuptling sich in seinem Leben erfreute, damit wurde sein Geist im Tode geehrt; und wenn auch die Ursache dieser Wettläufe im Lauf der Jahrtausende von der irischen Landbevölkerung vergessen war, so hat doch die zufällige Weganlage durch den Hügel an den Tag gebracht, daß gleiche Ansichten auf der Grünen Insel wie auf dem Peloponnes und sonst in Griechenland Wettspiele hervorgerufen haben. *M.*

AUSSTELLUNGEN

In **Köln** wird bald die wundervolle **Leibl-Sammlung** des Herrn Seeger (Berlin) ausgestellt werden. Man spricht davon, daß die Sammlung für das Kölner Museum erworben werden solle oder gar schon erworben sei. Soweit sind wir aber noch nicht. Der Besitzer hat dem Kölner Museum seine Sammlung für einen bestimmten Preis an die Hand gegeben. Es wäre natürlich schön, wenn dieser einzige Schatz in Leibls Vaterstadt erhalten werden könnte.

Darmstadt. Wie die Großherzogliche Kabinettsdirektion mitteilt, ist beschlossen worden, im Sommer 1913 eine große **Ausstellung der Künstlerkolonie** in Verbindung mit einer **Ausstellung für Kunstindustrie und Kunstgewerbe** auf der Mathildenhöhe zu veranstalten. Sie wird in erster Linie künstlerische Wohnungseinrichtungen für Mietwohnungen von Familien mittleren Einkommens zeigen. Die Regierung wird eine Anzahl Staatsmedaillen zur Prämiierung von Firmen zur Verfügung stellen.

Die **Berliner Akademie der Künste** beabsichtigt, zwei ihrer hervorragendsten, im letzten Jahre verstorbenen Mitglieder durch eine große **Gedächtnisausstellung** in diesem Winter zu ehren. Das Lebenswerk von **Reinhold Begas** und **Ludwig Knaus** soll hier in einer Ausstellung, aber in getrennten Räumlichkeiten, zu einer umfassenden Überschau vereinigt werden. Es ist dafür der November und Dezember in Aussicht genommen; im Herbst werden die Neuerwerbungen der Nationalgalerie aus den letzten Jahren in den Räumen der Akademie ausgestellt.

SAMMLUNGEN

Die Sammlungen des **Berliner Kunstgewerbemuseums** haben eine Reihe wertvoller Geschenke erhalten. Generaldirektor Bode stiftete eine Anzahl von primitiven Majolikagefäßen nebst Bruchstücken aus Orvieto, Florenz, Ferrara und Rom. Diese primitiven Gefäße hat Bode jüngst in einer umfassenden literarischen Veröffentlichung behandelt. *Karl Marfels*, der bekannte Berliner Uhrensammler, schenkte ein Taschenuhrgehäuse aus Gold. Es ist innen und außen mit Schmelzbildern bedeckt, eine französische Arbeit des 17. Jahrhunderts. Dr. *Sambon* in Paris schenkte eine Holzschachtel mit bemalten und vergoldeten Stuckreliefs, eine italienische Arbeit des Quattrocento. Die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums kaufte mehrere alte Vorlagewerke von P. Decker und Th. Picquot.

Im **Weimarer Goethehause** ist jetzt die *Sammlung der Bildnisse des Meisters* neugeordnet worden. Erworben wurde u. a. eine *Zeichnung Goethes*, die er während seiner Leipziger Studentenzeit nach einer Radierung seines Studienfreundes Hermann in Rötel auf graues Strohpapier zeichnete, und die die Gegend von Möckern darstellt, außerdem eine Anzahl alter Stiche und Radierungen von Goethestätten.

Ein besonderes Kleinod unter den Neuerwerbungen des Goethehauses aber ist das *Miniaturbildnis von Minna Herzlieb*, dem Vorbilde der Ottilie in den Wahlverwandtschaften, dem Gegenstand von Goethes Huldigungen in seinen Sonetten. Johanna Frommann, die Gattin von Goethes Buchhändler, in dessen Hause Minna Herzlieb lebte und mit Goethe zusammenkam, hat es 1805 in Jena gemalt.

Frankfurt a. M. Im Schwäbischen Merkur vom 19. cr. findet sich ein längerer Aufsatz, der sich mit der bekannten **Madonna des Matthias Grünewald zu Stuppach** und einen ev. Ankauf derselben durch das **Städelsche Kunst-Institut** beschäftigt; da diese Tatsache via Schwäbischen Merkur in die Tageszeitungen übergegangen ist, scheint es richtig eine Darlegung des Standes der Dinge zu geben. Tatsächlich wahr ist, daß das Städelsche Institut sich schon seit längerer Zeit um die Stuppacher Madonna bemüht und mit der Gemeindevertretung von Stuppach Verkaufsverhandlungen gepflogen wurden, die aber infolge der dem Institut zu hoch scheinenden Forderungen der Stuppacher zu keinem greifbaren Resultat führen wollten. Zurzeit wird im Auftrag des Städelschen Instituts von einem Frankfurter Maler eine Kopie des Madonnenbildes angefertigt, die, wenn nicht doch in letzter Stunde die angebahnten Verhandlungen zu einem für Frankfurt vorteilhaften Resultat gebracht werden können, der in Aussicht stehenden, wissenschaftlichen Zwecken dienenden, Abguß- und Kopiensammlung der Stadt einverleibt werden soll. Es wäre natürlich nicht allein im Interesse der Städelschen Galerie, sondern auch im Interesse der ganzen deutschen Kunst zu begrüßen, wenn ein Werk Grünewalds an einem leicht zugänglichen Platz und unter sachgemäßer Wartung plaziert werden könnte; aber, da die Gemeinde Stuppach sich nicht, soweit bis jetzt sich sehen läßt, in irgendeinen annehmbaren modus videndi mit den Frankfurter Wünschen gefunden hat, wird man hier des Ortes halt verzichten müssen. Dies geschieht nicht so leichten Herzens als es ausgesprochen wird; denn einmal steht sich schließlich jeder selbst am nächsten und der Stuppacher Grünewald hätte einen bedeutenden Zuwachs der deutschen Abteilung der Städelschen Galerie dargestellt, und dann wäre durch den Übergang nach Frankfurt das Bild dem ihm drohenden Untergang durch Einflüsse der Witterung und des Kerzenrauches, dem es in der kleinen Stuppacher Kirche dauernd ausgesetzt ist, entzogen gewesen. Was das fernere Los der Stuppacher Madonna nunmehr sein wird, scheint für den, der das Schicksal von Bildern länger beobachtet, nicht schwer zu erraten. Nachdem von Frankfurt aus Schritt gemacht worden ist, scheint es fast lediglich eine Frage der Zeit oder des Geldbeutels, die hier ihrer Erledigung harrt. *B.*

VERMISCHTES

Über das **Verschwinden der Mona Lisa** soll hier für heute kein weiteres Wort verloren werden; denn über das, was von dem Vorgang bekannt ist oder öffentlich gemutmaßt wird, ist jeder durch die Tagesblätter übergenug unterrichtet. Und des Rätsels Lösung ist vielleicht schon da, wenn diese Nummer erscheint. Wir wollen's hoffen.

Für das neue **Rathaus** in **Hannover**, in dem *Fritz Erler* und *Ferdinand Hodler* größere Arbeiten ausführen, wurde von der Stadt Hannover die Ausschmückung zweier weiterer Säle dem stadthannoverschen Maler *Richard Schlösser* übertragen. Die Ausführung der Arbeiten wird in Putzmosaik und Plattenmosaik erfolgen. Ferner wurde der ebenfalls stadthannoversche Bildhauer Prof. *G. Herting* mit der Ausführung von Reliefs für den großen Festsaal beauftragt.

Prag. Am 17. August fand eine Revision der in einem Raume des St. Veitsdomes aufbewahrten **böhmischen Kroninsignien** statt. Da sich bei der Restaurierung des Domes herausgestellt hatte, daß die Türe des Raumes vollkommen verrostet war und Zweifel über den Zustand der Insignien aufgetaucht waren, wurde, seit 1871 zum ersten Male, wieder die Kommission zusammenberufen, die die Schlüssel zu den sieben Schlössern der Türe besitzt. Der Befund lautet, daß die aus der Zeit Karls IV. stammenden Kroninsignien als Krone (vom Jahre 1347), Zepter, Reichsapfel, Mantel und Schwert, ein Käppchen, ein Gürtel und eine Stola vollkommen intakt vorgefunden wurden. Nach einer vorgenommenen Reinigung der Kammer und der Behältnisse wurde die Kammer wieder verschlossen. *O. P.*

Der offizielle italienische Kunstkatalog. Der schon lange angekündigte offizielle Katalog aller in Italien existierender Kunstwerke und Altertümer wird demnächst mit »Aosta«, dessen Kunstschätze Pietro Toesca zu schildern unternommen hat, seinen Anfang nehmen. Der Prospectus zeigt, daß der »Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia« jede ähnliche offizielle Regierungspublikation an Ausführlichkeit und Systematik übertreffen wird. Das Format ist Kleinfolio, zahlreiche Holzschnitte im Text und in Tafeln werden beigefügt, und außer der einschlägigen Beschreibung wird jede Nummer auch eine Bibliographie bringen. Das Schema des großen Werkes wird nicht weniger als 8000 verschiedene Stätten (Gemeinden) umfassen. Corrado Ricci, der Generaldirektor der schönen Künste in Italien, dessen Energie die Initiative zu diesem großen Unternehmen zu verdanken ist, erwähnt in einem an den Unterrichtsminister gerichteten Briefe, daß die Listen für Verona, Padua, Monza, Piacenza, Parma, Ravenna, Fiesole, Pisa, Urbino, Offida, Terni, Città della Pieve, Tivoli, Terracina und Monreale bereits fertiggestellt sind. Die Sektion über Pisa, die Roberto Papini übernommen hat, ist bereits im Druck. Der Preis für ein Folioheft von 8 Seiten ist auf 50 Centimes fixiert. Ausländer können sowohl direkt bei dem Verlag E. Calzone in Rom wie bei jedem Buchhändler subskribieren; es wird dann jedesmal ein Heft von 40 Seiten zum Preis von 2 Fr. 50 geliefert. *M.*

Rodin hat dem französischen Staate als Geschenk, das aus Sammlungen von vier Freunden Rodins stammt, seine Bronzefigur eines schreitenden Mannes, den »Homme qui marche«, gestiftet. Das Werk steht augenblicklich an hervorragendem Platze auf der Internationalen Kunstausstellung zu Rom. Der Staat hat natürlich das Geschenk mit Freuden angenommen, und die Bronzefigur wird nach Schluß der römischen Jubiläumsausstellung im *Ehrenhof des Palazzo Farnese*, der französischen Botschaft in Rom ihren Platz erhalten.

Kiel. Prof. *Ludwig Dettmann* hat im Auftrage des Kultusministers mit der **Ausschmückung der Universität Kiel** begonnen. Die dem Eingang gegenüberliegende Wand der Aula erhält ein Kolossalgemälde, das im Rahmen einer schleswig-holsteinischen Landschaft einen Sämann darstellt, den Samen über den Acker streuend. Ludwig Dettmann ging als Sieger aus einem Wettbewerb von 67 deutschen Künstlern hervor.

FORSCHUNGEN

Eine **französische Madonnenfigur** von ganz seltener Qualität hat vor kurzem der in Paris wohnende belgische Maler Emile Wauters, Besitzer einer berühmten Sammlung von Handzeichnungen alter Meister, erworben. Sie stammt aus dem Priesterseminar zu Meaux auf der Ile de France und ist erst nach der Durchführung des Trennungsgesetzes bekannt geworden. Schon auf Grund der Abbildung im

Augustheft des »Burlington Magazine« muß man dem enthusiastischen Urteil Wilhelm Voeges beistimmen, der die neuentdeckte »Maria von Meaux« mit Claus Sluters Madonna der Karthause bei Dijon als die schönsten Hervorbringungen der Bildhauerkunst vom Ende des 14. Jahrhunderts feiert. *Frederic Lees,* dem die Puklikation zu danken ist, stellt die stilistische Verwandtschaft mit Marienfiguren in der Kathedrale von Amiens und in Notre Dame in Paris fest.

—n.

Ein von ihm entdecktes, bisher ganz **unbekanntes Werk Berninis** publiziert Giulio Cantalamessa im Bolletino d'arte (Jg. V, Heft 3, 4). Es ist eine Büste des 1639 verstorbenen Kardinals Ginnasi, die sich heute in S. Maria della Vittoria zu Rom befindet, wohin sie aus dem unlängst aufgehobenen Theresianerinnenkloster SS. Marcellino e Pietro gelangt ist. Sie stammt nach Cantalamessas Annahme wahrscheinlich aus dem von Ginnasis Nichte nach dessen Tode begründeten Karmelitanerinnenkloster, das nach der Regel der hl. Therese eingerichtet wurde. Die Identifikation des Dargestellten ist ganz sicher; leider läßt sich aber die Urheberschaft Berninis aus keiner Urkunde oder alten Quelle nachweisen, so daß Cantalamessa ganz auf stilkritische Gründe angewiesen ist. Nach dem Stil sowohl wie nach dem Alter des Dargestellten müßte die Büste ein Jugendwerk des großen römischen Bildhauers sein. — Dasselbe Heft des Bolletino d'Arte enthält einen Aufsatz Giustino Christofaris über verschiedene **Malereien in Foligno,** in dem eine Reihe von Werken für Pier Antonio Messastris in Anspruch genommen und einige interessante Notizen über Ugolino di Gisberto und Feliciano de Mutis mitgeteilt werden. Ferner publiziert dort Gaetano Ballardini zwei **Jugendwerke des Innocenzo da Imola:** eine Madonna in Wolken mit Heiligen von 1515 in Bagnara und eine thronende Madonna mit Heiligen und Stifter von 1516 in S. Apollinare in Val Senio. Beide Werke, wohl die frühsten bekannten Arbeiten Innocenzos, sind bezeichnet und datiert. Besonders das erste ist durch seine Beziehungen zur Kunst Francesco Francias für die Kenntnis der Entwicklung des Imolesers sehr wichtig. *—l*

LITERATUR

K. O. Hartmann, *Die Baukunst in ihrer Entwicklung von der Urzeit bis zur Gegenwart.* Eine Einführung in Geschichte, Technik und Stil. Leipzig, C. Scholtze Verlag (W. Junghans). 1. Bd. Altertum und Islam. 234 S., 253 Abb. M. 7.50, geb. M. 8.50. — 2. Bd. Mittelalter und Renaissance. 347 S., 377 Abb. M. 7.50, geb. M. 8.50.

Das vorliegende Werk hat alle Vorzüge, welche man von einem guten Lehrbuche erwarten kann, äußerste Klarheit, Sachlichkeit und Vollständigkeit. Man fühlt, daß es aus langjähriger Unterrichtstätigkeit eines Fachmannes herausgeboren ist und ohne Frage wird es sich rasch und dauernd an den Hochschulen einbürgern. Denn man wird nach den zahlreichen mangelhaften älteren und neueren Versuchen überall eine Darstellung mit Freuden begrüßen, welche die volle Sachkenntnis, auch in entlegenen Kunstkreisen, mit vorzüglichem pädagogischen Geschick in der Anordnung, Stoffwahl und kurzem bündigen Vortrag vereinigt, etwas nüchtern, aber durch und durch tüchtig.

Die einzelnen Kapitel werden jeweils durch gedrängte geschichtliche Übersichten eröffnet, welche die natürlichen und völkisch bedingten Grundlagen der Baukunst beleuchten. Eingehender wird dann über Material, Technik, Formsprache, Raumbildung und Stilentwicklung jeder Epoche im allgemeinen gehandelt. Schließlich folgt eine Betrachtung der vornehmsten Denkmäler. Der erste Band führt in raschem Zug die Kunst der Ur- und Naturvölker, der Ägypter, der west- und ostasiatischen Völker, der Griechen und Römer, die altchristliche Baukunst der Romanen, Germanen und Griechen und die des Islam vor Augen. Hier würde sich jedoch empfehlen, Kapitel V (Indien, China, und Japan) hinter Kapitel XI (Islam) zu stellen. Der zweite Band schildert die romanische, gotische und Renaissancekunst. Hier ist zwar die Entwicklung stetiger, das Kulturgebiet kleiner und geschlossener, die Erforschung reifer, aber die Fülle der Denkmäler auch erdrückender, vielseitiger, die Versuchung größer, sich in Glanzzeiten allzu eingehend zu verlieren. Aber man braucht nur das Kapitel über die italienische Renaissance zu lesen, um zu erkennen, daß der Verfasser sich weder durch den Geist der Zeit noch durch die Geistreichigkeit aller Vorredner um seine lehrhafte Ruhe und Sachlichkeit bringen läßt. Die Auswahl der Bilder ist überall klug und anschaulich. Viele kleine Sachen sind vom Verfasser selbst gezeichnet. Jeder Band hat ein gutes Register. Und so sehen wir mit großen Hoffnungen dem dritten Bande entgegen. *Bergner.*

Dosso Dossi mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista von *Walter Curt Zwanziger.* Leipzig 1911. Verlag von Klinkhardt & Biermann.

Da ich diese Arbeit zur Hand nehme, muß ich unwillkürlich an jenes Bild im Breslauer Museum denken, das mir vor Jahren den Anlaß bot, den Verfasser zuerst auf das *Dosso*thema hinzuweisen: eine Enthauptung Johannes des Täufers, originell und ungeschickt zugleich in der Komposition, fesselnd durch die Landschaft, datiert (1541) und scheinbar bezeichnet, doch so, daß die Signatur selbst wieder ein schwer löslicher Rebus ist. Das Bild gilt an Ort und Stelle seit alters als ein Battista Dossi, *Curt Zwanziger* erklärt es jetzt — und wohl mit Recht — für das Erzeugnis eines ferraresischen Eklektikers; doch das tut nichts zur Sache, charakteristisch für das Vexierspiel, das die ganze Dossofrage bietet, will es mir noch immer erscheinen: genau so mit dem Reize des Geheimnisvollen, scheinbar ganz Persönlichen fesseln uns auch sonst die Werke dieses Kreises und necken uns doch zugleich durch ärgerliche Hemmnisse, die sich vor die Erkenntnis der Meister selbst schieben. Zwei Malerbrüder, in so enger Gemeinschaft tätig, sind an sich schon eine vereinzelte Erscheinung wenigstens der italienischen Kunstgeschichte. Die Nachrichten über ihr Leben und noch mehr über ihre Tätigkeit so dürftig wie möglich: Vasari versagt wohl in keinem Punkte der von ihm selbst miterlebten Kunst so gänzlich und die ferraresischen Lokalforscher Baruffaldi, Cittadella, Campori, Laderchi geben neben offenbaren Legenden zwar einzelne wertvolle Notizen, doch in dem wichtigsten Punkte der Unterscheidung der Brüder nach ihren Werken, lassen sie uns gleichfalls im Stich. Wirkt es nicht wie Hohn, wenn die von Laderchi mitgeteilte Notiz des Chronisten Lancelotto über die 1536 im Dom zu Modena aufgestellte Heilige Nacht »Fatta de mane de m^{ro} ... fratello de m^{ro} Dosso, ex^{mo} depintore« gerade den entscheidenden Namen ausläßt? Und welche Verwirrung mag solche unsichere Unterscheidung der beiden Brüder sonst noch angerichtet haben! *Zwanziger* gibt darüber S. 21 f. seiner Schrift lehrreiche Nachweise.

Doch nicht bloß die älteren Autoren haben den Dossi übel mitgespielt, auch in der modernen Kunstgeschichtschreibung steht ihre Behandlung unter einem Unstern. *Morelli,* der sich als Erster des Dosso Dossi annahm und mit feinem Verständnis seine geistige Verwandtschaft mit Ariost und den romantischen Grundcharakter seiner Kunst betont, greift in seinen Einzelurteilen oft ganz merkwürdig fehl. Sein barocker Einfall (Galerien Borghese und Doria Panfili S. 278), die Aufschrift des Salbengefäßes in dem

Bilde der Borghesegalerie mit Kosmas und Damian als Onto D'(osso) zu ergänzen und darin eine »humoristische Künstlersignatur« zu sehen, erscheint nicht einmal als das Seltsamste; noch verwunderlicher ist, daß er das Vorhandensein des bekannten »Knochenmonogramms« auf der Tempelaustreibung der Galerie Doria behauptet und diese daraufhin gleichfalls dem Dosso zuschreibt. In Wahrheit trägt dieses Bild (Phot. Anderson 5422) die Bezeichnung IA unter einem Ährenbüschel, also eine ähnliche Rebussignatur wie das oben erwähnte Breslauer Gemälde, und hat mit Dosso ebensowenig zu tun, wie das Ärztebild, mit dem es übrigens den Urheber gemeinsam haben wird. Denn Zwanziger macht S. 114 mit Recht darauf aufmerksam, daß der Kopf des hl. Kosmas bei einem Alten links von Christus in der »Vertreibung« wiederkehrt und deutet im übrigen die erwähnte Aufschrift ungezwungen als Onto D(amiani). Als ein charakteristisches Beispiel aber, wie die Kette der Irrtümer sich bis in die Gegenwart hineinzieht, sei erwähnt, daß gerade jener unglückliche Passus Morellis sich noch in dem eben erschienenen dritten Bande von Woermanns »Geschichte der Kunst« (S. 91) wiederfindet: »Kälter sind seine späteren, mit dem Knochenmonogramm bezeichneten Bilder, wie die »Vertreibung der Händler« im Pal. Doria zu Rom«! So ist auch das Verzeichnis der Bilder Dosso Dossis noch in den neuesten Auflagen des »Cicerone« eine Sammlung von unvereinbaren Dingen. Ganz harmlos stehen da beispielsweise nebeneinander: Uffizien: Kindermord (ein ganz typischer *Mazzolino!*); Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht (von Zwanziger jetzt mit Recht für Battista Dossi in Anspruch genommen); Ateneo zu Ferrara: Verkündigung (ganz sicher *Garofalo!*) u. a. m. *Venturi*, dessen dankenswerte Bemühungen die Kenntnis der beiden Dossi namentlich durch Urkundenpublikation förderte, hat in gewissem Sinne die bestehende Verwirrung noch vergrößert, weil seine Tendenz, die Bedeutung des *Battista* Dossi auf Kosten des älteren Bruders zu erhöhen, ihn zu manchen willkürlichen Zuschreibungen veranlaßte, und *Thode* und *Patzak* haben in ihren Untersuchungen über die Villa Imperiale in bezug auf die Dossi auch keine glückliche Hand bewiesen.

Man sieht: das Verhältnis der beiden Brüder zueinander ist der springende Punkt in der ganzen Dossofrage und man darf einem Buche, das dieses gerade zum Gegenstande der Untersuchung macht, ein gewisses Interesse zuwenden. Bevor ich auf die Behandlung dieser Frage durch *Zwanziger* eingehe, möchte ich noch bemerken: seine Schrift ist eine Erstlingsarbeit und leidet an den Mängeln einer solchen. Ihre einzelnen Abschnitte sind offenbar zu verschiedenen Zeiten entstanden und dann nicht gehörig ineinander verarbeitet worden. Daher fehlt es dem Ganzen an Durchsichtigkeit der Anordnung; es finden sich lästige Weitschweifigkeiten und Wiederholungen. Den chronologischen Fragen wendet der Verfasser sowohl in der Lebensgeschichte der beiden Brüder wie in der Untersuchung ihrer künstlerischen Tätigkeit nicht die erforderliche Aufmerksamkeit zu. Man erhält überhaupt nirgends ein abgerundetes Gesamtbild ihrer Kunst, ihrer Persönlichkeit. Auch die Einzeldarstellung ist nicht immer sorgfältig und klar; man könnte eine ziemlich lange Liste von Irrtümern und Mißverständnissen, von Begehungs- und Unterlassungssünden des Verfassers aufstellen. Seine nonchalante Zitiermethode, die saloppen und unvollständigen Verzeichnisse am Schlusse der Arbeit fordern direkten Tadel heraus. So ist die Schrift keineswegs *das* Buch über Dosso, das wir uns wünschen möchten. Aber in *einem* Punkte wird der Verfasser wohl recht behalten: in seiner methodischen Scheidung der Werke Battista Dossis von denen seines Bruders Giovanni oder Dosso Dossi. Hierfür stellt Zwanziger zum erstenmal greifbare Kriterien auf, die er uns plausibel zu machen weiß. Das einzige signierte Bild der Dossi ist bekanntlich der hl. Hieronymus der Wiener Galerie mit dem Monogramm des durch ein großes lateinisches D gesteckten Knochens. Man hat dies Bild bisher stets dem *Giovanni* Dossi gegeben, ohne zu beachten, daß es seinem Stilcharakter nach mit den anderweitig bezeugten Werken dieses Meisters völlig unvereinbar ist. Ein *Dosso* muß es sein, wenn das Monogramm einen Sinn haben soll, also nimmt Zwanziger es zur Grundlage seiner Rekonstruktion des *Battista* Dossi und verbindet es mit einer Gruppe stilistisch übereinstimmender Gemälde, die bisher wie ein Pfahl im Fleische der Dossofrage steckten und ihre Gesundung verhinderten. Denn diese Bilder sind trotz ihres im allgemeinen dossesken Charakters doch so schwach in der Zeichnung namentlich des Körperlichen, daß man sie dem Giovanni Dossi nicht zutrauen kann; es erscheint durchaus einleuchtend, daß Zwanziger sie dem jüngeren Bruder zuweist, den ja auch die Überlieferung als den unbedeutenderen Künstler charakterisiert. Wir erhalten damit zwei deutlich unterschiedene Gruppen von Gemälden, die — wenn sich, wie ich annehmen möchte, *Zwanzigers* Hypothese bewährt — eine willkommene Grundlage zur endlichen Sonderung des Besitzstandes ergeben. Das von ihm aufgestellte Werk des Battista Dossi ist vorläufig noch wenig umfangreich, es wird sich von der gegebenen Grundlage aus vermehren lassen und es wird dann, alles bisher mitgeschleppten Ballastes entledigt, die schöne und hohe Kunst des *Dosso Dossi*, des Meisters von Werken wie die hl. Familie im Kapitol, der Sebastianbilder in der Brera und im Dom zu Modena, der Dresdener Allegorien und der herrlichen Vier Kirchenväter daselbst, des malenden Zeus in der Sammlung Lanckoronski, der hl. Familie in Hamptoncourt, der Circe-Melissa in der Galerie Borghese und so vieler anderer Schöpfungen voll süßer Romantik in um so reinerem und hellerem Glanze erstrahlen.

Max Semrau-Greifswald.

Hermann Schmitz, *Münster*. (Berühmte Kunststätten, Bd. 53.) Leipzig, E. A. Seemann, 1911. Geb. M. 4.—.

Der Verfasser bietet mehr als einen angenehm geschriebenen Führer durch die alte westfälische Kunststätte, er hat sich die Mühe genommen, ein sorgfältig gearbeitetes Kompendium der Münsterischen Kunstgeschichte zu schreiben. Dabei hat er den geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Hintergrund in ausgiebiger Weise zur Geltung gebracht. Keine Periode der künstlerischen Tätigkeit der Stadt ist zu kurz gekommen. Besonders wichtig sind die Kapitel über die gotische Kunst, denn in der Gotik steckt wohl das bedeutendste, was Münster in künstlerischer Beziehung hervorgebracht hat. Selbst was der Verfasser Münsterische Renaissance nennt, hat noch ein gut Teil von Spätgotik an sich. — Der Verfasser hat schon in seinem in derselben Sammlung erschienenen Buche über Soest der westfälischen Malerei eine ausführliche Besprechung gewidmet. In dem vorliegenden Band kommen zu derselben weitere interessante Bemerkungen hinzu. Wertvoll sind dann auch noch die Kapitel über die Barock- und Rokokokunst in Münster; man staunt zu sehen, wie zahlreich die schönen Denkmäler dieser Perioden noch vorhanden sind, besonders die Profanarchitekturen und die Schnitzereien (z. B. die des J. M. Gröninger) sind für die Kunstgeschichte von hohem Wert. In seiner Betrachtung fährt der Verfasser bis zur Gegenwart fort und die Skulpturen Lederers und Frydags bilden einen würdigen Schluß für das schöne Buch. Die Illustrationen sind zahlreich und zum größten Teil gut, Druck und Ausstattung tadellos.

B.

Emanuel Löwy, *Die griechische Plastik.* Leipzig 1911, Klinkhardt & Biermann, Textband 154 Seiten. Tafelband über 297 Abbildungen auf 168 Tafeln.

Von dem römischen Archäologen Emanuel Löwy, der Gelehrsamkeit und Wissen, die Fähigkeit kunstpsychologischen Sehens und Empfindens wie Darstellungsgabe in gleichem Maße besitzt, haben wir jüngst eine wichtige Abhandlung »Typenwanderung« (Österreichische Jahreshefte 1909) empfangen, die eine maßgebende Untersuchung im Gebiete der archaischen Kunst bietet. Löwy führt darin den Beginn des Archaismus der griechischen Kunst auf Kreta zurück; von Kreta aus sind die Einflüsse ausgeströmt, welche bald nach der Mitte des 7. Jahrhunderts auf griechischem Boden die ersten Erzeugnisse statuarischer Kunst entstehen ließen. Diese Abhandlung, in der der geistvolle Franzose Henri Lechat eine Art Lehre vom Pankretismus der archaischen griechischen Kunst sieht, hatte sich allein an die archäologischen Leser gewendet, die darin die Systematik und Zielbewußtheit der Löwyschen Deduktionen und die Lückenlosigkeit des vorgestellten Materials bewundert haben. — Fast gleichzeitig hat nun Löwy der großen Menge der Gebildeten eine populäre Darstellung der ganzen griechischen Plastik von der archaischen bis zum Beginn der römischen Zeit gespendet, die zu dem vorzüglichsten gehört, was uns in diesem und ähnlichen Gebieten jemals vorgelegt worden ist. Wenn das Wort »populäre Darstellung« bedeutet, daß ernste und sichere wissenschaftliche Resultate vom überlegenen Standpunkt aus in gefälliger und ausgefeiltester Form verbreitet werden, so ist Löwys »Griechische Plastik« in denkbar bestem Sinne des Wortes populär abgefaßt. Aber die große Menge der Gebildeten wird nicht allein den Genuß davon haben, auch der Spezialforscher und Fachgenosse wird aus vielen neuen Gesichtspunkten und aus der eigenartigen Betrachtungsweise des römischen Archäologen gar manche Anregung schöpfen können. — Das glänzend geschriebene Büchlein ist aus Vorträgen hervorgegangen, die Löwy vor längeren Jahren in italienischer Sprache vor italienischem Publikum gehalten hat. Die Romanen sind ja an und für sich schon an eine besonders formvollendete Rede gewöhnt. Aber auch für sie werden diese fein ausgedachten Deduktionen, zu denen Löwy sein großes archäologisches Wissen verarbeitet hat, etwas Besonderes bedeutet haben. Um so dankbarer müssen wir sein, daß wir sie jetzt in ebenso vollendeter deutscher Fassung, von einem trefflich ausgewählten und hergestellten Abbildungsmaterial begleitet, vor uns haben. Denn die Lektüre dieses Bändchens ist ein wirklicher Genuß; hier haben wir kein Nachschlagebuch, kein Repetitorium für Kunststudierende und kein ästhetisierendes Drumherumreden vor uns, sondern treffende Charakteristiken der großen Künstler, ihrer Werke, ihrer Technik, der sie beherrschenden Typik und deren Weiterentwicklung, ihrer Stellung zur Natur und zu der sie umgebenden und bedingenden Welt. Die 137 Seiten Text sind in vier Abschnitte gruppiert: 1. Die Archaische Zeit inkl. Olympia-Giebel (78 Abbildungen); 2. Phidias und die Bildwerke des Parthenon (60 Abbildungen); 3. Skopas und Praxiteles (76 Abbildungen); endlich 4. Lysipp und die hellenistische Plastik (83 Abbildungen); angeschlossen sind Register der besprochenen Werke nach Aufbewahrungsorten und derjenigen Künstler, die im Text genannt sind und von denen die Werke, die in den Abbildungen wiedergegeben sind, herrühren.

Nur ungern widerstehen wir der Versuchung, aus der Fülle der einzelnen Bemerkungen Löwys und aus dem geistvollen Aufbau dieser Schilderung der griechischen Plastik unser oben gegebenes Urteil im Detail zu begründen. Die Auswahl aus unseren Notizen wäre zu schwer. — Löwy ist der berufene Schilderer der griechischen Kunst, die idealistisch vom Anbeginn war und es bis ans Ende bleibt. Er definiert selbst den Idealismus in der Kunst damit, daß der Künstler sich den Grundgedanken zu eigen macht, nach dem die Natur ihre Geschöpfe bildet. Diesen Gedanken, den die Natur in keinem Exemplare rein zum Ausdruck bringt, stellt die Kunst in seiner Vollkommenheit und Gänze her. Auch in der hellenistischen Kunst herrscht dieser Grundgedanke noch immer; nie will die Kunst die Natur schlechthin kopieren, sondern sie schafft gleich ihr selbständig nach ihrem Ideal und bedient sich der Natur nur als Mittel im Dienste dieses Ideals. Es ist immer das gleiche. — Mit solchen Gedanken schließt das einzigartige Büchlein des römischen Archäologen, das keiner anderen und dem keine andere Schilderung der griechischen Plastik eigentlich Konkurrenz macht: es muß neben den Handbüchern eines Michaelis, Gardner, Collignon gelesen werden.

Max Maas, München.

Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance (1280—1580).* Tome III mit 1350 Abbildungen. Paris, Leroux, 1910. 10 Frs.

Von diesem überaus verdienstvollen Werke ist der dritte Band zu vermelden. Er enthält, wie seine Vorgänger, Umrißzeichnungen von Bildern in ikonographischer Anordnung, beginnend mit Gott-Vater, worauf das alte und neue Testament in chronologischen Reihen folgen, dann kommen die legendarischen Überlieferungen des Christentums (die heil. Sippe, Geschichte der Jungfrau nach der Kreuzigung, Engel, Apostel usw., Heiligenlegenden in alphabetischer Ordnung), allegorische, mythologische und historische Darstellungen, Genre und endlich Porträts. Für die ikonographische Seite der Kunstgeschichte sind diese Bände von unschätzbarem Wert. Denn erstens geben sie ein so reichhaltiges Material, wie es in keinem anderen Abbildungswerk zu finden ist, zweitens sind sie so übersichtlich angeordnet, mit ikonographischem, topographischem und Künstlerregister versehen, daß ihre Benutzung die denkbar bequemste ist. Unter den Abbildungen sind oft kritische Bemerkungen, stets aber genaue Angaben über Aufbewahrungsort und für stilkritische Zwecke brauchbare Reproduktionen zu finden. Bei Bildern in Privatsammlungen (und solche hat Reinach in ausgiebigem Maße herangezogen), sind gewöhnlich die Auktionen oder sonstige Herkunft verzeichnet. Eine Fülle von Werken aus den entlegensten Sammlungen findet man hier zum erstenmal publiziert und die Umrißzeichnungen sind recht gut, so daß man nicht selten selbst stilistische Vergleiche anstellen kann. Auch für die Identifizierung von Porträts ist dieses Werk von großem Nutzen. Wir können dem Herausgeber nur wünschen, daß der Erfolg der bisherigen Bände ihm zu einer Fortführung der Unternehmung ermutige.

Bernath.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 38. 8. September 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

EINE RHEINISCHE PIETÀ

VON FRIEDR. LÜBBECKE

Vor kurzem erwarb die *städtische Galerie zu Frankfurt,* die bekanntlich in direktorialer Personalunion mit dem Städelschen Institut durch die Sammlung von moderner Kunst und Bildnerei aller Zeiten die berühmte Stiftung Städels aufs Glücklichste ergänzt, eine Pietà (Abb. 1 und 2). Sie verdient es, daß an dieser Stelle einiges über sie gesagt werde.

Zunächst das Tatsächliche, soweit es aus den umstehenen Photographien sich nicht von selbst ergibt. Die Gruppe ist 87 cm hoch und 53 cm an der Basis breit, das Material bildet Kirschholz, das aus vier Stücken zusammengesetzt wurde: einem fast rechtwinkligen Mittelstück, darunter einem Sockel, der ungefähr dem unten sichtbar werdenden Felsstück entspricht, und zwei seitlichen schmalen Blöcken, die bis zur Höhe der Bank reichen. Trotzdem auf der roh gelassenen Hinterseite diese Teilstücke durch fingerbreite Spalten sich trennen, hat man bei dem Blick von vorne durchaus den Eindruck, als sei das Stück aus einem Block geschnitzt. Trotz mehrerer Wurmstellen an der Vorderseite und breiteren an der Hinterseite macht das Stück — rein vom Materialstandpunkte beurteilt — einen überraschend guten Eindruck. Diese gute Erhaltung darf man wohl der sorgsamen Überklebung aller Vorderteile der Gruppe mit einer sehr feinen, dichten Leinwand zuschreiben. Über ihr lagert ein Kreidegrund von zäher Härte, dessen starker Leimzusatz jedenfalls das splittrige Abblättern der Farbschicht verhinderte, wie man es so oft — besonders bei Lindenholzplastiken beklagen muß. Die heutige Fassung ist die alte, mit viel Mühe unter der späteren groben Übermalung herausgekratzte Polychromierung. Sie bildet in ihren matten Tönen einen besonderen Reiz der Gruppe. Ursprünglich wird sie recht leuchtend gewesen sein. Der Felsen, auf dem die Mutter sitzt, war grün bemalt. Da das Gewand ihn nicht völlig bedeckt, so umrahmte gleichsam ein grüner Streifen je rechts und links den Aufbau der Gruppe bis zur Sitzhöhe. Golden war das Gewand; nur an den wenigen umgeschlagenen Stellen des Mantels schimmert noch ein altes Silber. Weißgelblich wie Elfenbein waren schließlich das Gesicht der Mutter, die beiden Totenschädel rechts und links am Sockel und der Körper Christi. Dazu im farbig raffinierten Kontrast das Krapprot des Blutes, das in traubenförmigen Büscheln von den Wundrändern hängt.

So weit der Befund für den Katalog! Wer plötzlich vor das Werk geführt wird, dürfte kaum nach diesen nützlichen Angaben verlangen. Er steht vor einem Kunstwerk, das selbst Leute erschüttert, die sonst kein Verhältnis zur mittelalterlichen Plastik zu gewinnen vermochten. Vesperbild nannte man früher — heute wohl nur noch auf dem Lande — diese Darstellungen der Mutter, die ihren toten Sohn auf den Knien hält. Das gewohnte Bild tritt in die Erinnerung: Die ästhetisch meist unbefriedigende Querlegung des starren Leichnams zu der in Frontalansicht sitzenden Mutter. *Hier* die Mutter im Dreiviertelprofil, die ihren Sohn fast wie ein erwachsenes Kind nach alter Gewohnheit auf den Schoß nahm. Sicherlich proportional vom Standpunkt des einfachen Naturbeobachters unmöglich: Denn der Leichnam ist im Verhältnis zu dem Körper der Mutter zu klein gebildet. Das stört hier gar nicht. Dieses Kunstwerk zwingt neben dem tiefen Gefühl, das aus ihm spricht, allein schon durch seine formale Kraft.

Steil steigt die Linie links über den Sockel, den Rücken der Mutter zum leicht geneigten Haupte empor, legt sich weich über die beiden Häupter, ihren Zwischenraum unmerklich überbrückend, fällt wiederum über den hängenden Arm des Leichnams zum Felsblock in schroffem Sturz. Anfang und Ende dieser Linie bilden die beiden Schädel, die wie zwei Eckhäupter eines Pisanokapitells erscheinen. Diese von außen eben umschriebene Fläche wird von zwei Diagonalen durchschnitten: dem Körper Christi und dem über den Arm und das Knie der Mutter gleitenden Faltenzuge, beide in weicher S-Linie über dem Schoße Christi sich kreuzend. Das Ganze ist gewiß mehr eine Reliefdarstellung als eine runde Plastik. Dennoch entbehrt die Gruppe keineswegs der räumlichen Tiefe. Man ist bei näherem Beschauen erstaunt, wie dünn in Wirklichkeit der Block ist. Dieser Raumeindruck wird durch die von hinten nach vorn strebenden Teile, insbesondere durch den ganz nach vorn geschobenen linken Arm des Christus-Körpers erreicht. Zudem vermittelt sein Achsenreichtum ein erhöhtes Beweglichkeitsgefühl.

Keineswegs erschöpft sich mit solchen formal-ästhetischen Werten der Gehalt des Werkes. Wir sind Zeugen der tiefsten Tragödie. Dennoch liegt etwas Beruhigendes in ihr, etwas Abendliches. Keine laute Gebärde, nur

Abb. 1
Pietà



Städtische Galerie
zu rankfurt a. M.

stilles Versunkensein in den eigenen Schmerz. So spricht es aus dem Antlitz der Mutter. Und auch im Sohne, trotz des mit grausigem Naturalismus dargestellten Leidens, ein Triumph des Seelischen über das Körperliche! In diesem Haupte liegt, gerade so wie in dem der Mutter, etwas zurückhaltend Vornehmes. Man wird an Dürers Schmerzensmann erinnert. Diese Zartheit ist fast ein Geheimnis des Werkes, denn schwächlich ist das Empfinden des Meisters wahrhaftig nicht. Mit anatomischer Begeisterung ist der fürchterliche Todeskrampf geschildert. Kein blühender Leib wie bei Michelangelo! Ein bis zur letzten physischen Möglichkeit abgemergelter Leichnam, auf dessen Skelett die Muskeln und Sehnen wie unter dem Präpariermesser des Chirurgen herausgeschält liegen. Die Photographie vermittelt leider nur einen schwachen Begriff davon, wie etwa unter der Fußwunde die Sehnen der Mittelfußknochen bloßliegen, die Armgelenke vom Hängen am Kreuz ausgekugelt sind, die Weichteile des Unterleibes schlaff gegen den Brustkorb eingesanken. Und dieser Körper ist gebettet auf dem in breiten Falten vom Haupte bis zu den Füßen der Mutter weich herabgleitenden Mantel. Mit dem einen aufgenommenen Zipfel hält die Mutter den Schoß des Sohnes zärtlich bedeckt — die einzige wagerechte Durchkreuzung in dem Faltenfluß. Tuchartig weich, ohne Stauchungen, wie ein Akkord zu dem Leide Marias, strömen diese Falten durch ihr starkes Relief die untere Hälfte soweit belebend, daß diese gegen die bewegte obere nicht tot erscheint. Trotzdem modelliert sich die Beinstellung der Mutter anatomisch richtig. Das rechte Bein ist höher gestellt, der Fuß erscheint in einem spitzen Schuh unter einer Saumwölbung, das linke ist treppenartig zurückgeschoben, der Fuß hebt sich nur unter dem Gewande ab. In einer weichen Abundanz legt sich das Gewand in weitem Bogen über den Felsen, der Mantel müßte beim Aufstehen in langer Schleppe hinter seiner Trägerin hängen.

Woher stammt nun dieses Werk? Der Verkäufer



Abb. 2. Pietà (Detail)
(Städt. Galerie zu
Frankfurt a. M.)



Abb. 3. Kruzifixus
(St. Maria im
Kapitol, Köln)

behauptete, es in Boppard am Rhein erstanden zu haben. Zweifellos ist diese Angabe richtig. Wir haben in dieser Pietà ein besonders bedeutsames Werk der rheinischen Kunst vor uns. Ich habe in meinem Buche über die »Gotische Kölner Plastik« (Heitz, Straßburg 1910) bereits eine Gruppe verwandter Werke für die Kölner Schnitzkunst in Anspruch genommen, von denen ich hier als bisher noch nicht veröffentlichtes markantes Stück den Kruzifixus aus St. Maria im Kapitol-Köln (Abb. 3) zum Vergleiche bringe. Es stammt zweifellos aus derselben Werkstatt, aus der der verwandte Kruzifikus aus St. Severin in Köln hervorging. Andererseits bieten sich auch für den Typus der Maria unserer Gruppe gerade in der Kölner Kunst um 1400 zahlreiche Analoga. Erinnert sei nur an die Madonna der Verkündigungsgruppe vom Saarwerden-Sarkophage im Kölner Dom[2]), der schönen Verkündigung eines Meister aus dem Kreise des vielumstrittenen »Wilhelm« von Köln im Utrechter Erzbischöflichen Museum[1]) ferner an die Schutzmantel-Madonna des Pallanter Altares der Sammlung Nelles auf der Emmaburg[2]) und andere mehr kölnischen Ursprunges.

Andererseits finden sich auch in ihr starke Berührungspunkte zur sogenannten »mittelrheinischen« Plastik, insbesondere zu der bisher um Bingen lokalisierten Tonbildnerei. Wir finden für den Fluß der Gewandung in der Beweinungsgruppe des Limburger Dommuseums[3]), zumal in dem Schwung der Mantellinie vom Kopfe zum Schoße, starke Verwandtschaft.

Leider schwebt ja gerade diese mittelrheinische Plastik noch immer arg in der Luft. Zweifellos ist sie nicht stilbildend gewesen, sondern nimmt ihre Elemente von den umliegenden stärkeren Kunstzentren. Als solches kommt Köln — die mächtigste deutsche Stadt im 14. Jahrhundert — in erster Linie in Betracht.

Über diese inneren Beziehungen kann heute noch kein abschließendes Urteil gefällt werden. Immerhin kann für unsere Pietà bereits soviel mit Sicherheit gesagt werden: Ein Werk der rheinisch-kölnischen Schnitzkunst um 1400, nicht später als 1410, für das sich formal und inhaltlich bisher kein vollgültiges Analogon in der gleichzeitigen französischen Kunst finden läßt. Es ist sogar anzunehmen, daß das seit der Einführung des Fronleichnamfestes beliebte Pietàmotiv zuerst in Deutschland im 14. Jahrhundert seine bevorzugte Ausbildung erfuhr. Zugleich schlägt das Werk eine Brücke zu der hundert Jahre späteren Kunst eines Grünewald, für deren Ursprünge noch vor einem Jahre Rauch-Gießen[4]) Italien bemühte. Aber sollte nicht doch von dort aus, schon für unser Werk, ein Wesensquell fließen? Ich denke an ein Werk Maetanis, an die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an der Fassade des Orvetaner Doms. Auch dort in den Leibern der Verdammten die gleiche Lust an anatomischer Durchbildung, für deren Vorkommen das frühe Mittelalter kaum Beispiele bietet.

1) Abgebildet bei Scheibler, Aldenhoven, Die Kölner Malerschule, Lieferung 2.

2) Abgebildet bei Lübbecke, Die Gotische Kölner Plastik, Straßburg 1910, Tafel 39 u. 42.

3) Friedich Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, Tafel 24.

4) Christian Rauch, Hessenkunst (Marburg 1910) S. 9: »Und die Meinung der Forscher, die sich mit mittelrheinischer Kunst beschäftigten, vor allen Thodes, der den ersten Pionierzug in das so gut wie unbekannte mittelrheinische Gebiet im weiteren Sinne unternahm (Jahrb. d. preuß. Kunst. sammlungen XXI, 1900 S. 59 ff.) geht dahin, daß diese Kunst überhaupt der dramatischen Akzente entbehrt: Bleibt das richtig, müssen wir annehmen, daß das Temperament Grünewalds, des größten Dramatikers in der deutschen Malerei, der hier am Mittelrhein lebte und wirkte, anderswo, am Oberrhein oder wohl gar in Italien freigemacht wurde.«

AUSGRABUNGEN

Die Ausgrabungen des römischen Theaters von Ferentum bei Viterbo. Während der Renaissance hatten Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo der Jüngere und Sebastiano Serlio sich eingehend mit Forschungen und Studien über dieses wichtige Monument beschäftigt. Nun hat Dr. Roberto Galli von der Kgl. Soperintendenza dei monumenti dell' Etruria die Forschungen wieder aufgenommen und schon nach kurzer Zeit sind die Ergebnisse der Ausgrabungen äußerst interessant.

Im 16. Jahrhundert waren, wie man aus den in der Sammlung der Uffizien aufbewahrten Zeichnungen der obengenannten Architekten entnehmen kann, noch große Teile der *Canea* und der *Scena* über der Erdoberfläche erhalten, aber die Architekten hatten sich in der Annahme geirrt, daß das ganze Theater wirklich von den Fundamenten aus ganz als Bau ausgeführt worden sei, denn die Sache hat sich bei den Ausgrabungen als bedeutend anders erwiesen. Die Ausgrabungen, welche in der Nähe des rechten *Paraskenion* begonnen wurden, führten zur Aufdeckung eines großen Säulenganges tuskanischer Ordnung mit Peperinsäulen, welche noch deutliche Spuren von Stuckverkleidung tragen. Dieser Säulengang umgab äußerlich die *Paraskenia* und die *Scena*. Charakteristisch ist die Teilung der Eingangskorridore in zwei Teile, von denen einer zur *Scena* führte und der andere zu den höher gelegenen Sitzen. Die Orchestra hat noch das vollständige Pflaster aus Peperin und man kann noch recht gut den halbkreisförmigen Sockel der untersten Sitzreihe, welche für die Stadtmagistrate und Priester reserviert war, sehen. Gut erhalten ist auch der *Euripus* des Orchesters, welcher für die Entfernung des Regenwassers bestimmt war. Dr. Galli ist es auch gelungen, Fragmente der plastischen Blumendekoration des *Pulpitum* und der dazu aufsteigenden kleinen Treppe zu entdecken.

Die *Canea* ist wie bei allen kleineren römischen Theatern, beispielsweise in dem von Fiesole, direkt in den Stein gehauen, aber leider haben die Sitzreihen die ursprüngliche Verkleidung verloren und auch die kleinen Verbindungstreppchen sind fast alle verschwunden, so daß es nicht mehr möglich ist, die Einteilung in *Cunei* richtig zu berechnen. Soviel es scheint, hatte die Canea bloß eine *Praecinctio* und zwei *Moeniana*. Die Ausgrabungen haben auch ergeben, daß im Mittelalter das Theater als Burg und Kirchhof gebraucht worden ist. Die Oberfläche des Theaters kann man auf 2300 Quadratmeter berechnen. Dr. Galli glaubt die Meinung verwerfen zu müssen, daß das Theater von Kaiser Otho, welcher (32—69 n. Chr.) ferentanischer Bürger war, gebaut worden sei. Er meint, das Gebäude ungefähr der nächsten Zeit nach der sullanischen Periode zuschreiben zu können. *F. H.*

PERSONALIEN

Der Architekt **Edmund Körner** in Essen a. R., der dort mehrere hervorragende Bauten geschaffen hat, wurde vom Großherzog von Hessen an die Darmstädter Künstlerkolonie berufen. Der Künstler übernimmt das Atelier Olbrichs.

SAMMLUNGEN

Die **Berliner Nationalgalerie** hat als Leihgabe von Bernt Grönvold, dem aus Norwegen stammenden Berliner Maler und Kunstfreund, seine Sammlung, die im Jahre 1906 zum Teil den *Grundstock der ausgezeichneten Alt-Hamburgischen Abteilung der deutschen Jahrhundert-Ausstellung* ausmachte, erhalten. Sie enthält eine Reihe der Hauptwerke von Künstlern aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. Der älteste unter ihnen ist *Martin Rohden* der Vater (1778 in Kassel geboren und als Neunzigjähriger in Rom gestorben); er erregt mit den Ansichten des Wasserfalles von Tivoli, und den Landschaften aus der Campagna von Grotta Ferrata hohes Interesse. Sie entstammen sämtlich der Jugendzeit des Künstlers, etwa ums Jahr 1810, entstanden also zur gleichen Zeit, als Josef Anton Koch im Gegensatze zu dieser modern gerichteten Art den Stil der italienischen Veduten in seinen weitverbreiteten Bildern festhielt. Neben den Bildern des Vaters Rohden enthält die Grönvoldsche Leihgabe auch einzelne Arbeiten seines Sohnes *Franz Rohden*, zwei Porträts, das Bildnis seiner Mutter aus dem Jahre 1835 und ein Frauenbildnis aus dem gleichen Jahre, Meisterschöpfungen des damals erst Neunzehnjährigen. — Ein Glanzpunkt der Grönvoldschen Sammlung sind die Werke *Friedrich Wasmanns* (in Hamburg 1805 geboren). Seine Werke, die außer in der Hamburger Kunsthalle und in der Grönvoldschen Sammlung nur noch in Tiroler Besitz zu finden sind, bieten *Landschaften* und *Bildnisse*, Ansichten aus Meran, das Bildnis einer alten Dame im Schotenhut und einer jungen Frau mit einer Korallenhalskette, rechte Biedermeierporträts in ihrer schlichten, etwas befangenen Anspruchslosigkeit. Das Beste ist das Aktbild eines jungen Mannes, wundervoll weich im Halblicht modelliert. Von seinem Hamburger Malkollegen, *Viktor Emil Janssen*, kommen einige Porträts in die Nationalgalerie.

Rom. Die **Galeria Nazionale** im Palazzo Corsini hat ein Bild von *Giambattista Tiepolo*, einen Faun und einen kleinen Satyr darstellend, gekauft.

Ein neues Museum für London. König Georg hat für ein neu zu gründendes Museum in London Sir L. Harcourt, Lord Esher und den Grafen von Beauchamp als Verwaltungsräte ernannt. Die Herren haben nämlich von einem generösen, aber nicht genannt sein wollenden Geber die nötigen Mittel erhalten, um ein Institut errichten zu können, das dem »Museum Carnavalet« in Paris nachgebildet werden soll. Der Grundstock dafür wurde bereits durch den Ankauf der »Hilton-Price-Sammlung« beschafft. Diese schöne Kollektion enthält Beispiele bedeutendster Art aus der Stein- und Bronzezeit der anglo-römischen Epoche, so namentlich keramische Produkte aller Art, die im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. von Süd-Frankreich nach Britannien importiert wurden. Die englische Töpferei ist vertreten durch Erzeugnisse seit der normannischen Periode bis zu unseren Tagen. Außerdem befinden sich in der Sammlung die besten typischen englischen Metallarbeiten sämtlicher Epochen, ferner mittelalterliche Glaswaren, Gebrauchs- und Wirtschaftsartikel, Lederarbeiten, Münzen, Tudorstoffe, Waffen, Gräberfunde, sowie zahlreiche Gegenstände von lokalem Interesse, die entweder unmittelbar in London selbst entdeckt wurden oder von denen man bestimmt weiß, daß sie von dort stammen. Die Königin Alexandra übernahm das Spezialprotektorat über das Museum und wird demselben eine erhebliche Anzahl wertvollster Objekte leihen. Die Grundzüge für das Institut erblickt die Verwaltung darin, daß eine Menge von Kunstwerken, die eigentlich nicht in die anderen Museen hineingehören, sich hier am besten vereinigen lassen; weiter soll dasselbe entsprechenden Ausstellungszwecken dienen und drittens beabsichtigt die Direktion Neuerwerbungen vorzunehmen. Der schon jetzt zum Direktor auserlesene Mr. Guy Francis Laking, 3 Cleveland Row, St. James', macht daher bekannt, daß die Verwaltung gute alte Beispiele aller berühmten Londoner Fabriken ankauft, die sich mit der Herstellung keramischer Produkte und besonders mit Porzellanen beschäftigten. Vornehmlich erwünscht sind Angebote von Fabrikaten, die aus Chelsea, Bow und Battersea herrühren. Außerdem werden Kupferstiche, Zeichnungen, Bilder und Bücher über London oder über das Leben seiner Einwohner gesucht. *O. v. Schleinitz.*

Rom. Die Erben vom Grafen Gregor Stroganoff haben das **Porträt des Erasmus von Rotterdam,** von Quentin Massys gemalt, der Römischen Nationalgalerie im Palazzo Corsini vermacht.

INSTITUTE

Florenz, *Kunsthistorisches Institut*, Sitzung des 28. März. Herr *Dr. Warburg* datierte die astronomische *Himmelsaufnahme* im Gewölbe über dem Altar der alten Sakristei von *San Lorenzo in Florenz* (abgebildet in der Schrift von H. Brockhaus über »Michelangelo und die Medici-Kapelle«) auf Grund von Untersuchungen, die Herr *Dr. Graff*, Observator an der Hamburger Sternwarte, auf seine Anregung hin angestellt hat. Die Sonne erscheint hier auf der Grenze von Zwilling und Krebs, der Mond im Stier, die Sterne sind eingezeichnet. In der fraglichen Zeit (1420—40) standen Sonne und Mond so: 1422 am 14. Juli, 1423 am 4. Juli, 1439 am 7. Juli, $10^1/_2$ Uhr vormittags. Da als Tag der Weihe des Hauptaltars der Kirche der 9. Juli 1422 angegeben wird (Giamboni, »Diario sacro«), so haben wir den damaligen Stand der Sternbilder vor uns. Näheres darüber wird in den »Mitteilungen« des Instituts gedruckt werden. Im Anschluß daran wies der Vortragende noch auf das *Bildnis eines Astrologen* in der Porträtausstellung im Palazzo Vecchio hin, gemalt von *Pulzone*, mit Darstellung eines großen Kometen.

Herr Privatdozent *Dr. Bombe* brachte archivalische Forschungen über den bisher sagenhaften Maler *Arrigo Fiammingo* aus der zweiten Häfte des 16. Jahrhunderts zur Kenntnis. Er vermochte ihn mit seinem eigentlichen Namen zu benennen: *Hendrick van den Broeck* aus Mecheln. Er verfolgte ihn in mehr als dreißigjähriger Tätigkeit in Florenz, Orvieto, Perugia, Mongiovino, Neapel und Rom und wies eine Anzahl von Werken nach, legte einige auch in eigens hergestellten Abbildungen vor. Der Vortrag wird in dem »Bulletin du Congrès d'Archéologie et d'Histoire de Malines« demnächst veröffentlicht werden.

Herr *Dr. Geisenheimer* sprach auf Grund archivalischer Untersuchungen über Erwerbungen niederländischer Gemälde durch die letzten Medici (1665—1700), besonders von Werken des *Rubens*, *Fr. v. Mieris* und *W. v. d. Velde d. Ä.* Näheres wird später in »Oud Holland« gedruckt werden.

Gelegentlich der großen, den Palazzo Vecchio füllenden Porträtausstellung machte *Prof. Brockhaus* für *Untersuchung von Porträts* auf besondere Hilfsmittel aufmerksam, die in Florenz zur Verfügung stehen: die »Raccolta iconografica di Ritratti« in den Uffizien (mit wohl 40000

Porträtstichen), die handschriftliche »Iconografia Follini« in der Biblioteca Nazionale Centrale (16 Manuskript-Bände mit Hinweisen auf Porträts) und den »Poligrafo Gargani« ebenfalls in der Biblioteca Nazionale (einen großen Zettelkatalog von vielleicht 200000 Zetteln mit vielen biographischen Angaben über Florentiner). Ferner wies er auf literarische Hilfsmittel hin, die in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts vereinigt sind: Literatur über Porträts, Wappen, Embleme und Sinnsprüche. Als interessante Beispiele der Typenbildung wurden Porträts von Columbus, Amerigo Vespucci und Michelangelo zusammengestellt.

H. B.

VERMISCHTES

Professor **Louis Tuaillon,** der Berliner Meister, hat zurzeit einige interessante kleinere Werke in Arbeit. Er ist beauftragt worden, für den berühmten Berliner Arzt Prof. Ernst von Renvers ein Denkmal zu schaffen. Das Denkmal soll im Kleinen Tiergarten, in der Nähe des Krankenhauses von Moabit, aufgestellt werden. Ferner soll Prof. Tuaillon für Geh. Rat Reinhard Kekule von Stradonitz, den im März verstorbenen Berliner Archäologen, ein Grabdenkmal schaffen. Es wird auf dem Friedhof von Bonn seinen Platz erhalten. Demnächst wird Tuaillon auch eine große Marmorgruppe für das Treppenhaus der Berliner Nationalgalerie ausführen.

Beim Tode von Begas sind eine Reihe von Anekdoten ans Licht gekommen, von denen eine so köstlich ist, daß sie nicht verloren gehen sollte. Der durch manchen Ausspruch berühmte Großherzog Karl Alexander besuchte einst Begas in seinem Berliner Atelier. Der Fürst, dem Künstler noch aus der Weimarer Zeit sehr gnädig gesinnt, bewundert das Gipsmodell eines Hermes. »Aber das ist ja herrlich, mein lieber Begas, scharmant, scharmant. Das muß ich haben. Schicken Sie mir den Hermes nach Weimar.« Darauf der beglückte Künstler: »In welchem Materiale befehlen Hoheit?« — »Photographie, lieber Begas, Photographie.« —

LITERATUR

Wilhelm Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels.* Leipzig, E. A. Seemann, 1910.

Daß das vorliegende Buch nur ein »Vorläufer zu einer wirklichen Geschichte der Neapeler Malerei« ist, wie der Verfasser selbst im Vorwort sagt, ist bedauerlich, aber beinahe selbstverständlich. Wo so lange das Feld verwahrlost lag, ist nicht so bald eine vollergiebige Ernte zu erwarten. Einstweilen aber können wir mit diesem »Vorläufer« ganz zufrieden sein, der über die Neapeler Malerei vom 14. bis zum 18. Jahrhundert wenigstens im großen und ganzen Klarheit schafft, der vor allem mit dem ganzen Wust von falschen Angaben und Erfindungen, mit denen der Hochstapler Bernardo de Dominici die Kunstgeschichte beschenkt hatte, aufräumt und zum erstenmal versucht, die Geschichte der neapolitanischen Malerei auf historisch festen Grund zu stellen. Freilich werden diejenigen, welche nun versuchen werden, auf dem von Rolfs Geschaffenen weiterzubauen, das Fehlen des sogenannten wissenschaftlichen Apparates lebhaft bedauern und fragen, ob der Verfasser sich nicht doch hätte entschliessen sollen, das, was er anfangs in Rücksicht auf eine ursprünglich anders gedachte Bestimmung seines Buches unterließ, nämlich die Belege für seine Aussagen zu bringen, nach Möglichkeit nachzuholen, selbst auf die Gefahr hin, Vollständigkeit nicht mehr zu erreichen. Etwas wäre auch hier mehr als nichts gewesen. Jetzt hat das Buch den Nachteil, daß es für den Forscher nicht so nützlich ist, wie es mit Zitaten sein würde, und andererseits geht es doch zu breit auf fachwissenschaftliche Fragen ein als daß es sehr viele Leser außerhalb der Zunft finden könnte.

Tragisch nennt Rolfs das Geschick der Neapeler Malerei. Trotz mancher vielversprechenden Ansätze und trotz reicher Anregung von außen gelingt es Neapel nicht, eine eigene Kunst hervorzubringen und weiter zu entwickeln. Seine fixe Geschicklichkeit, sich fremde Weise äußerlich anzueignen, wurde Neapel verhängnisvoll und so spiegelt es durch die Jahrhunderte hindurch die Bestrebungen anderer Schulen — allerdings mehr oder minder neapolitanisch gefärbt — wieder. Im Trecento sind es Römer, Florentiner und Sienesen, die Neapel nachahmt, im Quattrocento flämisch gebildete Spanier, Lombarden und Venezianer, im Cinquecento sind es Raffael, Michelangelo und Tizian, schließlich die Bolognesen. Selbst im 17. Jahrhundert, der eigentlichen Glanzzeit der Neapeler Malerei, wird es nicht viel anders. Der bedeutendste Maler, den die Stadt hervorgebracht hat, Salvator Rosa, verläßt (wie Bernini) früh die Heimat, lernt und schafft in der Fremde, in Neapel aber ist als erster Meister der Stadt wieder ein Ausländer tätig, Ribera. Ihm folgt Luca Giordano, wohl Neapolitaner von Geburt und auch vornehmlich in Neapel tätig und gewiß auch ein Mann von bedeutender Begabung, aber doch kein eigentlich schöpferisches Ingenium, sondern ein ungewöhnlich imitatorisches Talent, das im Fluge Fremdes begreift und an sich rafft, bald jeden Stil beherrscht, bald mit jeder Technik vertraut ist. Im 18. Jahrhundert hat dann Neapel in Solimena nochmals einen Künstler von ganz ähnlicher Konstitution.

Was ist nun die Wurzel dieses Übels. Rolfs meint, Neapel ist eine Siedelung Großgriechenlands und ist, wenn auch seit Jahrhunderten durch Eroberung mit dem Abendland verbunden, dessen Kultur im Grunde doch fremd geblieben. Die Anregungen, die ihm das Abendland gab, waren nicht das, was es brauchte. Aber die große Leichtigkeit, mit der Neapel abendländische Kunst ständig nachzuahmen vermochte, zeigt doch, daß es dem Kreis von okzidentalen Anschauungen und Empfindungen sehr nahe stand. Mir scheint, daß man die Gründe für die traurige Geschichte der Neapeler Malerei im Charakter des neapolitanischen Volkes zu suchen hat, das durch einen milden Himmel verwöhnt, unlustig zu harter Arbeit geworden ist und lieber mit Hilfe fremder Mühe schnell erntet als im Schweiße etwas ganz Eigenes zu schaffen.

Ich glaube zum Schlusse noch gegen eine Gewohnheit des Verfassers, die schon gelegentlich seines schönen Lauranabuches von anderer Seite beanstandet wurde, Einspruch erheben zu müssen, nämlich gegen die sonderbaren Verteutschungen von termini technici und von italienischen Orts- und Personennamen. Auf Goethes Cellini-Übersetzung darf man sich hier nicht berufen. Denn erstens sind wir keine Goethes und zweitens machen wir keine Literatur, sondern Wissenschaft. Für diese aber ist eine auf allgemein üblichen Bezeichnungen und Namensformen beruhende, leichte Verständlichkeit erwünscht. Ich glaube auch nicht, daß man gegen den Geist der deutschen Sprache sündigt, wenn man Triptychon anstatt Dreiblatt sagt oder wenn man es unterläßt, aus dem Castel dell' Ovo eine Eierburg zu machen. Aber ganz gewiß sündigt man gegen den Geist der deutschen und der italienischen Sprache, wenn man Jotto und Karavaggio schreibt, denn das ist nicht nur falsch, sondern auch scheußlich.

Hadeln.

Österreichische Kunstschätze. Herausgegeben von *W. Suida.* I, Heft 3. Wien, Löwy, 1911.

Das dritte Heft dieser verdienstvollen Unternehmung, deren erste zwei Hefte wir erst kürzlich hier anzukündigen

Gelegenheit hatten, ist ganz der österreichischen Malerei des 15.—16. Jahrhunderts gewidmet. Zunächst finden wir die beiden von R. Stiaßny zuerst in die Literatur eingeführten Tafeln von Michael Pacher mit Geschichten des heil. Thomas a Becket im Grazer Johanneum, dann kommen einige steirische Bilder, Votivbild des Landkomturs Konrad von Schuckwitz, Deutsch-Ordenskirche, Graz und zwei Darstellungen aus dem Leben des hl. Oswald, Sammlung Figdor, Wien. Sehr interessant ist das Votivbild eines Patriziers von Ruelant Frueauf aus dem Neukloster zu Wien-Neustadt, die Jungfrau mit dem Kind, die hl. Anna und den knieenden Stifter mit zwei Heiligen darstellend. Das um 1530 entstandene Bild steht stilistisch den Klosterneuburger Arbeiten des Meisters nahe. Dann kommt auf zwei Tafeln ein geschnitzter und bemalter Schnitzaltar aus Kärnten im Museum Rudolfinum zu Klagenfurt. *B.*

J. J. Berthier, ord. praed., *L'église de la Minerve a Rome*. Rom, Bretschneider.

In dieser Monographie gibt der Verfasser eine Zusammenstellung alles Wissenswerten aus der Geschichte der berühmten Dominikanerkirche, nebst einer Aufzählung der in ihr befindlichen Kunstwerke. Nichts neues können wir dabei verzeichnen. Bemerkenswert sind aber die beiden Putti in Marmor, meines Wissens hier zum erstenmal publiziert, die der Verfasser dem Verrocchio selber zuschreibt. In der Tat sind diese feinen Figürchen (Bode im Cicerone gibt sie der Schule des Meisters) den beglaubigten Werken Verrocchios so ähnlich, daß sie sehr wohl von seiner Hand stammen könnten. Nützlich sind noch Berthiers genaue Wiedergaben der Grabinschriften und die Reproduktion beinahe sämtlicher Grabmäler, auch derjenigen aus der Barockzeit. Nicht sehr angenehm an diesem Buch ist der oft recht salbungsvolle Ton und der Umstand, daß der Verfasser kritiklos ein jedes Bild, eine jede Skulptur lobt. Der Druck ist gut, aber die Illustrationen könnten besser sein. *B.*

Dr. Frida Schottmüller, *Fra Angelico da Fiesole*. Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1911. (Klassiker der Kunst, Bd. XVIII.)

Unter den herrlichen Bänden dieser wertvollen Sammlung wird der vorliegende Band stets einen ehrenvollen Platz behaupten. Wenn auch die Angelico-Forschung in der letzten Zeit durch die Arbeiten Beißels, Wingenroths und Wurms belebt wurde, so kann doch gerade bei diesem Meister die Nützlichkeit einer derartigen Publikation, wie die vorliegende, nicht in Frage gestellt werden. Wir finden hier nicht nur die authentischen Werke Angelicos, sondern auch die zweifelhaften und Werkstattarbeiten in tadellosen Abbildungen in größter Vollständigkeit zusammengestellt. Immerhin vermissen wir folgende qualitativ bedeutende Gemälde, die als von Angelicos Hand stammend angesehen werden müssen: Agram, Stoßmayersche Sammlung, Stigmatisation des hl. Franziskus und Tod des hl. Peter Martyrs; Düsseldorf, Christuskopf; Madrid, beim Herzog von Alba, Madonna mit Engeln; Paris, Sammlung Chalandon, Die hl. Franziskus und Dominikus; Sammlung Noël Valois, Kreuzigung mit Kardinal; Wien, Sammlung Tucher, Verkündigung. Bei einer nächsten Auflage werden hoffentlich auch diese aufgenommen werden. Die einleitende Skizze über Leben und Schaffen des Fra Angelico ist mit bewundernswerter Sicherheit entworfen. Wenn wir auch nicht alle Behauptungen in derselben unterschreiben möchten, z. B. erscheint uns der Altar in S. Domenico zu Cortona doch als ein Frühwerk, so glauben wir sie nichtsdestoweniger als das Beste, was bisher über den kunstreichen Mönch geschrieben wurde, bezeichnen zu dürfen. Im einzelnen hier auf die Bilderkritik der Verfasserin einzugehen, hat keinen Zweck, da sie in den Anmerkungen die Meinung andersdenkender Forscher berücksichtigt. Außerdem steht ja einem jeden frei, dieselbe anzunehmen oder zurückzuweisen; aufgenommen werden mußten die Bilder doch, ob sie eigenhändige Arbeiten des Frate vorstellen oder nicht. In den Anmerkungen hinten, die mit einer staunenswerten Gründlichkeit gearbeitet sind, gibt die Verfasserin ausführliche Angaben über die Geschichte der Bilder, Beschaffenheit derselben usw. Auch die meisten Handzeichnungen des Meisters finden wir abgebildet.

Die Abbildungen sind beinahe ausnahmslos ganz vorzüglich. Nur einige der Pariser Aufnahmen sind mißlungen, was aber nur den Allen bekannten gräßlichen Verhältnissen betreffs Photographien in Paris zuzuschreiben ist. Hoffentlich findet die schöne Publikation die freundliche Aufnahme, die sie verdient! *M. H. Bernath.*

Walter Mannowsky, *Die Gemälde des Michael Pacher*. München, G. Müller, 1910. Mit vielen Tafeln Mk. 8.—.

Der Verfasser dieser Studie bespricht ausschließlich die Gemälde des Michael Pacher, die Frage der Schnitzarbeiten läßt er ganz beiseite. Als Ausgangspunkt dient ihm der bezeichnete Altarschrein des Marienlebens von St. Wolfgang. Er hält sowohl die den Schrein umgebenden vier Mariendarstellungen wie die Malereien der Rückseite und der Predella für eigenhändige Arbeiten Pachers, dagegen die Gemälde der Außenseiten der inneren Schreinflügel und der Predellenflügel, wie diejenigen der beiden Seiten der äußeren Schreinflügel für Werkstattprodukte, d. h. Werke des Friedrich Pacher. Im dritten Kapitel stellt Mannowsky sorgfältig die urkundlich erwähnten, aber verschollenen Gemälde Pachers zusammen, im vierten behandelt er dann die zwar nicht urkundlich beglaubigten, aber auf stilkritischer Grundlage ohne Zweifel dem Pacher zuzuweisenden Gemälde. Als erstes führt er hier in die Pacherliteratur ein Freskofragment ein, das sich über der seitlichen Eingangstür der Peter- und Paulskirche zu Sterzing befindet. In der Mitte war auf reichem gotischen Thron sitzend Maria, zu ihren Seiten Petrus und Paulus mit je einer kleineren, wohl Stifter darstellenden männlichen resp. weiblichen Figur dargestellt. Obwohl Mannowsky in diesem Fresko die Hand Pachers erkennen zu dürfen glaubt, möchten wir auf den traurigen Erhaltungszustand desselben hinweisen, der nicht einmal einen sicheren Schluß über die Entstehungszeit erlaubt. Dann widmet Mannowsky das fünfte Kapitel den Bildern aus der Werkstatt des Pacher, voran die schon genannten Außenteile des Altars von St. Wolfgang. Dann kommen die Rückseiten des jetzt in München vereinigten Kirchenväteraltars, die mit ersteren zusammen als Werke derselben Hand, nämlich Friedrich Pachers, gruppiert werden, usw. Der Verfasser schließt seinen Text mit einer kurzen, im ganzen zutreffenden Charakteristik Friedrich Pachers. Neben einer Liste der Gemälde M. Pachers und der Bibliographie ist besonders die Beilage der Dokumente, unter denen einige hier zum erstenmal im Wortlaut mitgeteilt werden, von Nutzen.

Das Buch ist mit großer Materialkenntnis geschrieben (daß Mannowsky die »Vermählung der hl. Katharina«, dieses köstliche Tafelbild des Peterstiftes in Salzburg, nicht einmal erwähnt, ist unbegreiflich). Er scheint den italienischen Einfluß zu unterschätzen, sonst ist jedoch sein Urteil gesonnen und ziemlich sicher. Die meisten ausgezeichneten photographischen Aufnahmen, nach denen die Illustrationen verfertigt worden sind, stammen vom Verfasser. Besonders für die zahlreichen Detailaufnahmen sind wir zu Dank verpflichtet. Ein Register fehlt leider im Buch. *B.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

// KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 39. 22. September 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

IM LOUVRE.

Der Diebstahl der Mona Lisa hat mich, ich will es nur gleich gestehen, im ersten Augenblick recht kalt gelassen, obgleich ich vermutlich den Louvre ein klein wenig öfter besuche als die allermeisten, welche die lauten Klagelieder angestimmt haben. Der Verlust der Mona Lisa ließ mich sehr einfach darum kalt, weil ich sie schon zwei Jahre lang nicht mehr gesehen habe. Nicht die Mona Lisa allein, sondern alle in Augenhöhe hängenden Gemälde des Louvre sind seit zwei Jahren für die Besucher des Louvre unsichtbar geworden. Man mag einwenden, was man will: ich halte das Verglasen der Gemälde für eine Barbarei. Die Bilder sind nun einmal zum Beschauen da, nicht zum Aufbewahren, und ein Bild, das ich nicht sehen kann, ist mir so gleichgültig wie eines, das überhaupt nicht existiert. Gegen die Narren schützt man ein Bild auch nicht durch eine Glasscheibe; man müßte die Bilder dann schon in feuersicheren Gewölben aufbewahren, und das ist doch wohl kaum ihre Bestimmung.

Seit man die Bilder des Louvre mit einer Glasscheibe bedeckt hat, sieht man statt der Kunstwerke nicht nur sich selbst, sondern auch die hinter oder vor uns stehenden Besucher, den Fußboden und die entgegenstehende Wand darin abgespiegelt. Ein Gang durch die Gemäldesäle des Louvre ist seit dieser Zeit wahrlich fast ein Spießrutenlaufen, denn jedes Bild, das man anschauen möchte, gibt uns eine Spiegelohrfeige. Den etwas helleren Italienern ist es noch nicht so schlimm ergangen wie den Niederländern. Das wunderbare Selbstbildnis Rembrandts ist überhaupt absolut nicht mehr zu sehen, und die kleinen Rembrandte erst gar nicht, weil in den kleinen Räumen, wo sie hängen, die gegenüber stehenden Fenster mit ihrer ganzen Lichtmacht in den Spiegel hineinstrahlen. Nur noch die außer dem Bereiche der Arme und Stöcke hängenden Bilder kann man im Louvre mit Genuß und Freude beschauen, soweit die Entfernung und Höhe uns nicht hinderlich ist, und mit Genugtuung beobachtet man die Tatsache, daß die Glasfabrikanten nicht imstande sind, so umfangreiche Bilder wie die Hochzeit zu Kana von Veronese zuzudecken. Hoffentlich lernen sie es nie, und so bleiben wenigstens einige wichtige Bilder im Louvre von diesem Vandalismus verschont. Die Fresken Botticellis sind übrigens dem Schicksal des Glases nicht entgangen und lassen erwarten, daß man eines Tages auch die Wände der Sistina mit Glas überziehen werde.

Mehr als der Diebstahl selbst haben mich aber seine Folgen aufgeregt. Der Ministerpräsident Caillaux hat die vortreffliche Gelegenheit benutzt, um einen seiner guten Freunde zum Direktor des Louvre zu machen. Ich möchte den Lärm in der deutschen Presse hören, wenn so etwas in Deutschland passierte, d. h. wenn man einen verdienten und kenntnisreichen Kunstgelehrten absetzte, um seine Stelle einem Husarenleutnant oder einem Polizeikommissar zu geben. Die Franzosen sind geduldiger und lassen sich mehr gefallen. Der neue Direktor war so etwas ähnliches wie Polizeibeamter; und wäre durch irgend einen Zufall der Polizeipräfekt Lépine zum Rücktritt gezwungen worden, so hätte Herr Caillaux seinen Freund Pujalet ohne Zweifel zum Nachfolger Lépines und nicht zu dem Homolles gemacht. Der neue Direktor hat denn auch seine Laufbahn als Museumsleiter ganz so angefangen, wie man es von einem Polizeibeamten erwarten muß. Wer ist der Feind der Polizei? Eigentlich die Übertreter der Gesetze, gemeinhin aber das Publikum im großen und ganzen. Das Publikum ist der Störenfried, der dem Polizeimanne zu schaffen macht. Könnte man das Publikum unterdrücken, dann wäre der ideale Zustand der Ruhe und Ordnung erreicht. Also versucht Herr Pujalet, so weit das möglich ist, das Publikum aus dem Louvre zu verbannen. Früher konnte man im Sommer acht und im Winter sieben Stunden lang täglich das Museum besuchen. Nur der Montag war als Ruhe- und Reinigungstag ausgenommen. Jetzt wird das Publikum nur noch sechs resp. fünf Stunden täglich zugelassen. Früher waren die sämtlichen Säle des weitläufigen Baues an allen Besuchstagen geöffnet, von jetzt an wird niemals der ganze Louvre gleichzeitig offen sein, sondern man muß vorher das Programm studieren, um zu wissen, an welchen Tagen man die pompejanischen Malereien, die ägyptischen und assyrischen Altertümer, die Handzeichnungen oder die Sammlung Thomy-Thierry besichtigen kann. Da die eigentlichen »great attractions« des Louvre, die Gemälde der Renaissance und die griechischen und römischen Skulpturen an jedem Besuchstage gesehen werden können, so verliert das große Touristenpublikum durch diese partielle Schließung nicht sehr viel, und vermutlich mag es

auch Leute genug geben, denen es ganz einerlei ist, ob das Museum um neun oder erst um elf Uhr vormittags geöffnet wird.

Der Grund für diese Neuerung soll sein, daß der Louvre nicht Saaldiener genug hat, um alle Säle gleichzeitig überwachen zu können. Dies würde zur Not den partiellen Schluß der Sammlungen erklären; was aber die Verkürzung der Besuchszeit damit zu tun hat, ist nicht so ohne weiteres verständlich.

Aber diese ganze Reform ist gegenstandslos und töricht, weil die Prämisse nicht stimmt. Die Prämisse ist doch: das Publikum besteht ganz oder zum Teil aus Dieben, und wir müssen die Sammlungen gegen diesen Feind schützen. In Wirklichkeit ist es beinahe gerade umgekehrt: das Publikum ist der allerbeste Schutz der Kunstsammlungen. In viel besuchten Museen wird nicht oder nur sehr wenig gestohlen, und es ist ganz sicher, daß die Zahl der Diebstähle in den Museen ganz genau im Gegensatze zur Zahl der Besucher fällt und steigt. In den am meisten besuchten Sälen wird am wenigsten, in den am wenigsten besuchten am meisten gestohlen. In Sälen, die so viel und stark besucht werden, wie der berühmte Salon Carré, wird überhaupt nicht gestohlen, — solange die Türen dem Publikum offenstehen. Hier wird gestohlen, wenn das Publikum ausgesperrt ist, wenn nur die Beamten und Diener des Museums und die Photographen und Kopisten Einlaß finden. Herr Pujalet, der neue Direktor müßte ganz im Gegenteil darauf sinnen, das Publikum in hellen Haufen auch in die entlegensten Säle des Louvre zu locken, wenn er den Museumsdieben das Handwerk legen will. Dadurch, daß er dem Publikum den Besuch des Louvre erschwert, erleichtert er den Dieben ihr Handwerk.

Die armseligen Diebe, die in einem entlegenen Saale eine unbewachte und unbeachtete Statuette stehlen, verdienen kaum unsere Aufmerksamkeit: der Louvre enthält nicht nur unschätzbare Meisterwerke, sondern auch eine ganze Menge Gerümpel, das vielleicht archäologischen, aber nur verschwindend geringen künstlerischen Wert hat, und sehr viele Gegenstände, die in diesen endlosen Sälen aufgestellt sind, haben im Grunde überhaupt gar keinen Wert. Irgend ein Sammler hat sie dem Staate geschenkt, und man wollte seine Stiftung nicht zurückweisen, weil sie einige gute Sachen enthielt, oder weil besondere Gründe eine Ablehnung unmöglich machten. Andere Sammlungen sind von Missionen hergebracht worden, die auf Staatskosten nach Asien oder Afrika gegangen waren, und da verbürgte der offizielle Charakter der Mission die Aufnahme der Resultate in den Louvre. Wenn nun etwa in den Sälen, welche die Sammlungen Thiers enthalten, oder von den französischen Ausgrabungen in Nordfrankreich oder Kleinasien angefüllt worden sind, ein paar Kleinigkeiten gestohlen werden, so ist das wirklich kein welterschütterndes Ereignis, und das erhellt am besten daraus, daß überhaupt kein Mensch etwas von ihrem Verschwinden merkt, weder das Publikum noch die verantwortlichen Beamten. Ohne das freiwillige Geständnis des Diebes und das Dazwischentreten der Presse hätte man von dem Verschwinden der phönizischen Statuetten aus dem Louvre sicherlich niemals etwas vernommen.

Ganz anders steht es mit Kunstwerken, die aller Welt bekannt sind. Sie werden niemals vom Publikum der Besuchsstunden geraubt, wie sowohl aus der Geschichte der Mona Lisa als aus hundert anderen Vorfällen hervorgeht. Als zum Beispiel die Figur des knienden Antonius aus dem großen Murillo in der Kathedrale zu Sevilla herausgeschnitten und fortgeschafft wurde, war es kein Tourist, der das Kunststück fertigbrachte, sondern ein Sakristan hatte sich durch ein gutes Trinkgeld zur Mithilfe bewegen lassen. Es wäre außerordentlich seltsam, wenn es im Louvre anders zugegangen wäre. Alle Kenner und Freunde des Museums, die höheren Beamten selbst nicht ausgenommen, sind einig darüber, daß der Dieb ein Einverständnis mit einem oder mehreren Saaldienern angeknüpft hatte. Und so kommen wir schließlich zu dem Paradoxon: nicht das Publikum, sondern die Beamten muß man ausschließen und überwachen.

Was alles von der unzureichenden Zahl der Saaldiener im Louvre geschrieben und gesagt worden ist, trifft durchaus nicht zu. In der Quantität sind die Saaldiener durchaus ausreichend, nur in der Qualität lassen sie allerdings viel zu wünschen übrig. Das kommt daher, daß sich hier wie in der Armee, wie überall in Frankreich die politische Empfehlung breitmacht. Diese Empfehlung durch einen Deputierten, einen Senator oder gar einen Minister ist alles. Weiterer Fähigkeiten bedarf es nicht; so wird man nicht nur Saaldiener, sondern auch erster Direktor im Louvre, wie uns eben die Ernennung des Herrn Pujalet zeigt. Wie dieser Herr seine Ernennung einzig und allein der persönlichen Bekanntschaft mit dem gegenwärtigen Ministerpräsidenten verdankt, so haben die sämtlichen Angestellten des Louvre ihre Plätze in allererster Linie der Empfehlung irgend eines Politikers zuzuschreiben. Nicht darauf kommt es an, daß so ein Kandidat sich durch Treue und Ehrlichkeit oder gar durch Kenntnisse und Fähigkeiten auszeichne, vor allen Dingen muß er nicht nur selber eine Wahlstimme in dem Wahlkreise eines einflußreichen Volksvertreters haben, sondern auch über eine möglichst zahlreiche Verwandtschaft und Freundschaft verfügen, die ihre Männer in dem gewünschten Sinne an die Wahlurne treten läßt. Daß unter diesen Umständen auch recht zweideutige Elemente in der Uniform der Louvrebeamten stecken können, liegt auf der Hand. Wenn ein solcher Mann, der jährlich tausend Franken verdient, sich durch eine vier- oder fünfstellige Zahl in Versuchung führen ließe, so wäre das nicht sehr wunderlich.

Anstatt phantastischen Träumen von internationalen Gaunerbanden nachzuspüren, als welche es sich zur Aufgabe gemacht hätten, die französischen Museen sozusagen abzuschäumen, sollte die Polizei ihr niemals schlafendes Auge auf die Angestellten des Louvre richten. Wenn irgendwo, wird sie hier auf die Spur des verschwundenen Bildes kommen. Und um in

Zukunft solche Gaunereien zu verhüten, wird der Direktor des Louvre am besten tun, nicht etwa das Publikum möglichst auszuschließen, wohin seine bisherigen Reformen zielen, sondern ganz im Gegenteil dieses Publikum so zahlreich wie möglich anzuziehen und so lange wie möglich festzuhalten. Dann bedarf es nur noch einer genauen Überwachung der eignen Angestellten, einer besseren Auswahl und strengeren Prüfung der Saalwächter, und die Werke Leonardos, Raffaels und Rembrandts werden hinfort in Sicherheit sein. Noch besser wäre freilich auch, man nähme die Glashülle wieder von den Bildern. Sonst könnte wahrlich auch ein sonst unbescholtener und ehrlicher Kunstfreund auf die wahnsinnige Idee kommen, ein solches Lieblingsbild zu stehlen, nur damit er es nach Entfernung der Glasscheibe endlich wieder einmal beschauen könne. Schließlich wäre es in dieser wunderbaren Geschichte gar nicht das wunderbarste, wenn die Mona Lisa einfach von einem glühenden Bewunderer gestohlen worden wäre, der nur diesen Weg sah, ihre Schönheit von der entstellenden Glashülle zu befreien. Hie und da ist mir der Gedanke schon selbst gekommen!

KARL EUGEN SCHMIDT, Paris.

RÖMISCHER BRIEF

Die Sommermonate haben Rom etwas Ruhe gebracht und ist es jetzt an der Zeit, einen Rückblick zu tun auf vieles von dem, was Winter und Frühling so reich geboten haben. Daß alles, was gemacht worden ist, ganz und gar befriedigend ausgefallen sei, kann man wohl nicht behaupten, aber man muß sich auch vor den Fanatikern des alten Rom hüten, die gegen vieles von dem Neuen, eben nur einfach weil es neu ist, einen wütenden Krieg führen. Zu den allerneusten Neuigkeiten der ewigen Stadt gehört das Projekt unterirdischer Bahnen zur Erleichterung des Verkehrs, welcher besonders in den Winter- und Frühlingsmonaten in den wichtigsten Verkehrsadern der Stadt so groß geworden ist, daß an eine weitere Vermehrung der Straßenbahnen im Zentrum überhaupt nicht zu denken ist, weil sonst für die Fußgänger kein Platz mehr bleiben würde. Nun nimmt die Bevölkerung immer mehr zu, und die Stadt dehnt sich immer weiter aus, so daß eine Lösung notwendig wird. Da ist die Stadtverwaltung auf den Ausweg der Untergrundbahnen gekommen und ist es sonderbar, daß einzelne der ewigen »Protestanten« auch diese Gelegenheit zum Widersprechen nicht versäumt haben. Unter ihnen hat, als einer der ersten, Giacomo Boni, der wohlverdiente Direktor des Forum Romanum, das Wort ergriffen, um das Projekt als eine Entweihung des innersten Herzens von Rom kräftig zu bekämpfen. Die erste Linie sollte nämlich von Piazza Venezia unter Kapitol und Palatin nach San Paolo fuori le mura führen und dann, natürlich nicht mehr unterirdisch, nach Ostia. Daß dabei der Urboden der ewigen Stadt durchwühlt werden muß, ist wohl wahr, aber eine normale Linie am Fuße des Kapitols und des Palatins wäre der Charakteristik der Stadt noch verhängnisvoller. Die meisten derer, die nicht aus lauter Liebe für die historischen und künstlerischen Reize Roms die Notwendigkeiten des modernen Lebens in einer Hauptstadt vergessen, loben das Projekt und hoffen, daß dadurch manche Niederlegung, mancher Verlust vermieden werden wird. Der ewige Widerspruch reizt nur die Neuerer coûte qui coûte immer schärfer und rücksichtsloser vorzugehen in ihren Neuerungen. Um auf Boni zurückzukommen, so ist jetzt sein Tätigkeitsfeld noch größer geworden, denn zum Forum sind jetzt Palatin und Colosseum gesellt worden. Als ihm der Palatin übergeben wurde, war sein erster Gedanke, den Liebhabern des grünen, poetischen Hügels zu versichern, daß er der Ausgrabungen wegen die Gärten und Pflanzungen dort oben nicht stören, sondern mit größter Liebe fördern werde. Einen *Hortus Romanus* will er auch dort oben gründen mit allen Gattungen der alten italischen Pflanzen.

Indessen werden am Fuße des Palatins die Arbeiten der *Passeggiata archeologica* ruhig weitergeführt und die kleine Ebene um die Caracallathermen wird mit Bäumen bepflanzt. Was die Terrainregulierung betrifft, so ist sie jetzt wesentlich anders, als man sie sich erst, zu aller Schrecken, ausgedacht hatte. Ich habe den Lesern der Kunstchronik schon mitgeteilt, daß das erste Projekt darin bestand, an Stelle der engen Via di Porta San Sebastiano einen hundert Meter weiten Fahrweg anzulegen. Der Opposition der gebildeten Kreise in Rom mußte dieser Plan glücklicherweise geopfert werden. Mit dem Zurücktreten Giacomo Bonis aus der Kommission, der die Regulierung der *Passeggiata archeologica* anvertraut ist, wurde Rodolfo Lanciani, dem hochverdienten Topographen des alten Rom, die oberste Leitung zugeteilt, und von dem Tage an hat die ganze Sache eine andere Richtung genommnn. Von dem hundert Meter breiten Fahrweg hat man absehen müssen, und die neue Straße, die den Viale di San Gregorio mit der alten Via di Porta San Sebastiano, welch letztere von San Cesario an ihre alte Form behält, verbindet, wird die Breite einer normalen Fahrstraße haben und in ihrem ersten Teil hart am Fuße des Hügels, auf welchem die Kirche von San Gregorio und die Villa Mattei stehen, hinziehen. Die *Marrana di San Giorgio,* der schöne klare Bach, den man erst kanalisieren wollte, wird statt dessen mit seinem Lauf die Parkanlagen vor den Thermen angenehm beleben. Die Caracallathermen selbst sollen nämlich in der allernächsten Zeit isoliert und mit Anlagen umgeben werden, die sich nicht nur auf die kleine Ebene davor erstrecken sollen, sondern auch den Hügel einbegreifen, auf dem die alte Kirche und das Kloster von Santa Balbina stehen. Sie sollen auch an der Hinterfront vollkommen von allem Schutt befreit werden. Die Kommission bedeckt die ganze Zone der *Passeggiata archeologica* mit Baumpflanzungen, und das Haus des Kardinals Bessarion wird ganz und gar restauriert werden.

Was die Diokletiansthermen angeht, so ist ihre Regulierung durch die Ausstellungsarbeit so weit

gefördert, daß sie wenigstens im ersten Teil als fertig angesehen werden kann. Man hat für die archäologische Ausstellung schon alle die größten Hallen der alten Thermen befreit und restauriert, welche die östliche Front dem Hauptbahnhof gegenüber einnehmen, und ist die Arbeit wirklich großartig ausgefallen. Man hat die großen Wölbungen an den Stellen, wo sie eingefallen waren, mit einfachen, rohen Dächern bedeckt, und diese Art hat sich als die beste erwiesen, um das Lokal vor Regen zu schützen und dabei den großartigen Ruinen nichts von ihrem speziellen Charakter zu nehmen. Man arbeitet jetzt an der großen Nische, in der sich der Eingang zu *Santa Maria degli Angeli* befindet. Diese Nische gehörte zum großen Calidarium und, wie es jetzt bei den Ausgrabungen klar geworden ist, hatte sie eine Doppeltür, die sie mit dem Tepidarium, also mit dem mächtigen Saal, in welchen Michelangelo die Kirche hineingebaut hat, verband.

Man hat die Backsteine schon ganz und gar vom Kalkbewurf befreit, aber leider wird die Nische noch lange sich von dem alten Gemäuer abheben, dieser Überkalkung wegen, deren Spuren nur mit der Zeit ganz verschwinden können.

Ungefähr so werden die Mauern der großen Säle des nördlichen Teils der Fronträume aussehen, wenn man, wie aller Grund zu hoffen vorhanden ist, das Mädchenschulgebäude, welches sie jetzt verdeckt, abgetragen haben wird. Wenn alle die Arbeiten beendigt sein werden, wird man aber nur den fünften Teil des einstigen Baues wiederbesitzen. Wie viel mehr wäre davon auf uns gekommen, wenn man das Graben nach Pozzolana unter den Fundamenten der Thermen während der Renaissancezeit unterlassen hätte. So sind statt dessen große Säle eingestürzt. Schon auf vielen Cinquecentostichen kann man sehen, wie die großartigen Hallen durch Untergrabung zum Einstürzen gebracht wurden. *F. H.*

NEKROLOGE

In **Paris** ist der Radierer **Leopold Flameng** im 80. Lebensjahr gestorben. Er war in Brüssel geboren, erhielt aber seine künstlerische Ausbildung in Paris. Er ist bekannt geworden durch seine vorzüglichen Wiedergaben von Werken Rembrandts, Jan van Eycks, Delacroix', Ingres' usw.

In **Stockholm** ist der schwedische Maler **Joh. Tirén** im Alter von 58 Jahren gestorben, der Maler der Lappmark, deren Natur und Leben er mit großer Treue dargestellt hat. Seine Gemälde haben deshalb auch ein bleibendes ethnographisches Interesse.

PERSONALIEN

× **Arthur Kampf** ist vom König von Württemberg in Anerkennung seiner großen Verdienste um die deutsche Abteilung der Internationalen Kunstausstellung zu Rom das Ritterkreuz der Württembergischen Krone verliehen worden, dessen Inhaber damit zugleich den persönlichen Adel erhalten. Kampf wird jedoch in Preußen den Adelstitel nicht führen.

Dresden. An Stelle des als Direktor des Landesmuseums nach Münster berufenen Prof. Geisberg ist **Dr. Detlev Freiherr von Hadeln,** der bisher am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin tätig war, zum Direktorialassistenten am Königlichen Kupferstichkabinett in Dresden ernannt worden.

Regierungsbaumeister **Alfred Fischer,** Lehrer an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, ist als Direktor an die Kunstgewerbeschule in Essen berufen worden.

Prof. **Karl Haider** wurde gelegentlich des Breslauer Universitätsjubiläums zum Ehrendoktor der Philosophischen Fakultät dieser Hochschule ernannt.

× Der Berliner Bildhauer **Walter Schott,** der am 18. September seinen 50. Geburtstag feierte, arbeitet zurzeit an einer **Statue Kaiser Wilhelms II.** für den großen Festsaal der *Akademie der Künste.* Das Standbild wird seltsamerweise den Kaiser in *Barocktracht mit Allongeperücke und römischer Rüstung* darstellen! Schott glaubte, diesen Weg gehen zu müssen, weil sich in dem betreffenden Saale bereits von früher her eine Marmorfigur König Friedrichs I., des Gründers der Akademie, befindet, die im Schlüterstil gehalten ist. Man wird mit seinem Urteil gewiß zurückhalten, bis das fertige Werk vorliegt; aber der Plan klingt zum mindesten befremdlich.

WETTBEWERBE

Zur Erlangung von Plakatentwürfen schreibt die »**Internationale Baufach-Ausstellung** mit **Sonderausstellungen Leipzig 1913**« unter den im Deutschen Reiche wohnhaften Künstlern einen **Wettbewerb** aus. Für einen ersten Preis sind 2000 Mk., für weitere Preise noch 1500 Mk. ausgesetzt. Das Preisrichteramt haben übernommen: Peter Behrens, Julius Diez, Curt Fabian, Max Klinger, Wilhelm Kreis, Hugo Licht, Stephan Mattar, Max Seliger und Hugo Steiner-Prag. Letzter Einlieferungstag der Entwürfe ist Mittwoch, der 1. November 1911.

Der **Dom von Freiburg i. Sa.** soll an seiner Westfront ausgebaut werden. Da ein 1900 ausgeschriebener Wettbewerb nicht das erwünschte Ergebnis hatte, hat man jetzt einen neuen engeren **Wettbewerb** unter sechs hervorragenden Monumentalarchitekten beschlossen. Hermann Billing-Karlsruhe, Theodor Fischer-München, Wilhelm Kreis-Düsseldorf, Schilling und Gräbner in Dresden, Bruno Schmitz-Charlottenburg wurden eingeladen und haben ihre Mitwirkung zugesagt.

Das Preisgericht für die Errichtung eines **Denkmals in Bern,** das an die Gründung der **internationalen Telegraphenunion** erinnern soll, hat bei 106 eingegangenen Entwürfen den ersten Preis nebst der Ausführung Pius Romagnoli in Bologna (Devise »Tebroe«) zugeteilt. Da der genannte Künstler mit der Ausführung des Werkes betraut wird, wird ihm ein Geldpreis nicht zuteil. Den zweiten Preis mit 6000 Frs. (»Helvetia«) erhielt Guido Bianconi-Turin, den dritten Preis mit 5000 Frs. erhalten Alois de Beule und Valentin Baerwyck, beide aus Gent, die einen gemeinsamen Entwurf verfaßten, den fünften Preis von 4000 Frs. (»Triomphe de la culture«) erhielt Professor Muellner-Wien. Vier weitere Aufmunterungspreise von je 1250 Frs. empfingen sodann Henri Cremier-Paris (»Omnia vincit«), Ernest Dubois und R. Patouillard de Mortane-Paris (»Etincelle«), Professor Hubert Netzer-München und Professor Paul Pfann-München für ihren gemeinsamen Entwurf »Zeus«, Wilhelm Pipping und Josef Moest in Köln für ihren gemeinsamen Entwurf »Pierre de fondation«. Für die Ausführung des Denkmals stehen 170000 Frs. zur Verfügung. Der Bundesrat wird mit Romagnoli einen Ausführungs-Vertrag abschließen. — Der Spruch des Preisgerichts hat jedoch nicht allgemeine Billigung gefunden, und in der Jury selbst regte sich Widerspruch. Der »Neuen Freien Presse« zufolge haben jetzt die Juroren Prof. Helmer

(Wien), Prof. Breuer (Berlin), Prof. Benois (Petersburg) und Horvai (Budapest) gegen die gefaßten Beschlüsse der Jury-Mehrheit Protest eingelegt.

Für den Lincoln-Park in **San Francisco** plant man eine **Kolossalstatue,** die an Größe die Freiheitsgöttin noch übertreffen soll. Dieser Plan wird in Künstlerkreisen lebhaft erörtert, da der Bildhauer A. F. Mathews dafür eine **Preiskonkurrenz** mit einem ersten Preise von 12000 Dollar und mehrere andere Preise von insgesamt 8000 Dollar vorgeschlagen hat; so dürften sich wohl die bedeutsamsten Künstler der ganzen Welt um den Auftrag für die Ausführung des Kolossalmonumentes bewerben. Mathews ist der Ansicht, daß dasselbe größere Dimensionen haben muß als die Bartholdische Freiheitsstatue, weil dieses Monument sich direkt vom Wasserspiegel aus erhebt, während das Monument im Lincoln-Park in einer Höhe von mehreren hundert Fuß über der Bai zu stehen kommen wird.

Max Klinger über Plakatwettbewerbe. Max Klinger wurde gebeten, der Jury für Plakatentwürfe zur »Internationalen Baufachausstellung Leipzig 1913« beizutreten. Er erklärte, daß er nur mit schwerem Herzen der Bitte nachkomme, und äußerte sich gleichzeitig in sehr bemerkenswerter Weise über das Wesen solcher Wettbewerbe: »Die Erfahrungen auf dem Wettbewerbsgebiet der letzten Jahre sind äußerst abschreckend. Gerade auf dem Plakatgebiet sind trotz reicher Preise (6000 und 10000 Mk.) ganz miserable Erfahrungen gemacht worden, z. B. beim Bismarck-Plakatausschreiben und bei dem Plakat für die Hygiene-Ausstellung. In beiden Fällen mußten die ausgeschriebenen Preise verteilt werden, obgleich wir uns alle sagten, daß wir 500—600 Mk. für Sachen hinlegten, die nicht 10 Mk. Wert hatten. Und dabei stellten sich die prämiierten Sachen noch teilweise als Plagiate heraus, bei beiden Konkurrenzen. Man griff in beiden Fällen zu zweiten engeren Konkurrenzen mit Einladung dazu und Bezahlung für jeden Entwurf. Resultat: Sehr mäßig.« Klinger schlägt vor: Entweder enge Konkurrenz, jeder bezahlt, offenes Visier, verdoppelter oder verdreifachter Preis für das Gewählte; oder direkter Auftrag von 5000 bis 6000 Mk. an einen bewährten Künstler mit der Verpflichtung, seinen Namen sichtbar anzubringen. Klinger schließt seine Ausführungen: »Bessere Künstler mit kennbarer Handschrift beteiligen sich überhaupt nicht bei solchen Konkurrenzen, dagegen aber eine Fülle von Akademie-, Kunstschul-, Kunstgewerbeschul-Schülern, die nach bewährten Regeln und Mustern billig und schnell ein paar Hundertmarkpreise einstreichen, die juristisch verteilt werden müssen.«

DENKMÄLER

× Am 7. Oktober wird in **Berlin** das **Paulsen-Denkmal** enthüllt, das die deutschen Oberlehrer dem verstorbenen ausgezeichneten Lehrer der Pädagogik und Philosophie an der Berliner Universität errichten. Das Denkmal, ein Werk des Bildhauers *Erich Schmidt-Kestner* gibt das Bildnis des Gelehrten in Hermenform wieder; es wird auf dem Fichteberg in Steglitz, dem einstigen Wohnsitz Paulsens, aufgestellt.

Karlsbad. Am 28. August ist das aus Sammlungen reichsdeutscher Kurgäste Karlsbads gestiftete **Denkmal Kaiser Franz Josefs I.,** ein Werk des Berliner Bildhauers Professor *Eugen Börmel*, eines Schülers Reinhold Begas', feierlich enthüllt worden. Die Bronzestatue des Kaisers wurde bei Gladenbeck in Berlin gegossen.

Die Errichtung eines **König-Albert-Denkmals** am Lauenturme in **Bautzen** nach dem abgeänderten Entwurfe des Bildhauers Hauschild-Berlin haben die Stadtverordneten beschlossen. Das Denkmal besteht aus Reiterstandbild nebst Unterbau, der sich direkt an den Turm anlehnt. Der Auftragerteilung ging eine öffentliche mit 80 Entwürfen beschickte Konkurrenz voran, in welcher drei gleiche Preise von je 2000 Mk. an die Bildhauer Born, W. Hauschild und Georg Wrba verteilt wurden.

FUNDE

× In der **Dorfkirche zu Lindenberg in der Mark Brandenburg,** nördlich von Berlin, nahe bei Buch, wurden bei den gründlichen Renovierungsarbeiten, die Baurat Heidemann vornahm, in der Apsis des Chores **Reste spätgotischer Fresken** gefunden, die unter einer *dreifachen Leimfarbenschicht* — blauer Himmel mit goldnen Sternen — zum Vorschein kamen. Die Kirche gehörte in katholischer Zeit einem Nonnenkloster und weist daher eine viel prächtigere Gestalt und erheblich reicheren Schmuck auf als die meisten märkischen Dorfkirchen. Sie wird urkundlich zuerst im 14. Jahrhundert erwähnt, stammt jedoch in ihrer ursprünglichen rein romanischen Gestalt zweifellos aus älterer Zeit, wahrscheinlich aus dem Beginn des 13., wenn nicht schon aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Sie hat dann jedoch zweimal gründliche Umbauten erfahren: zuerst um 1400, worauf mehrere Teile in Übergangsstil vom Romanischen zum Gotischen weisen, sodann um 1500 in reinem gotischen Geschmack. Bei dieser zweiten Umgestaltung, die unter die alte flache Balkendecke ein schönes Netzgewölbe einbaute, sind offenbar auch jene Wandmalereien in der Apsis des quadratischen Chores entstanden, die in den Lettern einer leidlich erhaltenen Schriftrolle und in deutlich erkennbaren ornamentalen Details durchaus den Charakter jener Epoche tragen. Die bildlichen Darstellungen selbst haben leider zu sehr gelitten, um eine völlige und einwandfreie Erklärung zuzulassen. Eine große sitzende Gestalt mit reicher Faltenbildung des Gewandes ist offenbar als Christus zu deuten, der mit erhobenen Händen auf einem schwarzgelb-roten Regenbogenoval thront, während von seinem Munde Lilie und Schwert ausgehen. Diese Auffassung Jesu als Weltenrichter wird unterstützt durch zwei kleine Engel in den Ecken, die mit Posaunen zum Jüngsten Gericht blasen, während zwei anbetende Gestalten rechts und links von der Hauptfigur, eine männliche und eine weibliche, zu schlecht erhalten sind, um sich mit Sicherheit bestimmen zu lassen.

AUSSTELLUNGEN

× Die Herbstausstellung bei **Schulte in Berlin** hat als Mittelpunkt eine Kollektion neuer Bilder von *Leonhard Sandrock*, der auf den Großen Berliner Kunstausstellungen der letzten Jahre sich immer mehr als eine Hauptstütze der akademischen Gruppe erwiesen hat. Sandrock, ein früherer Offizier, der erst spät zur Kunst kam, fand auf den Wegen der modernen Holländer, hauptsächlich der Maris und Breitner, den Weg zu einer schweren, gediegenen, sehr ausdrucksvollen Tonmalerei, mit der er zuerst Motive von der Ostseeküste, aus kleinen und großen niederdeutschen Hafenstädten behandelte. Er hatte sofort eine prächtige, breite Manier des Vortrags und ein gutes Gefühl für massives, saftiges Kolorit, wodurch er im Glaspalast am Lehrter Bahnhof bald von der Mattheit der Umgebung sichtlich abstach. Aber oft schien es, als wolle Sandrock in den zähen Fluten seiner eigenen Ölfarben ertrinken. Jetzt ist der Künstler an eine Wegscheide gekommen, von der es ihn aufwärts führt. Seine Tonmalerei hat sich mehr und mehr mit frischeren Lokalfarben durchsetzt, die der Gefahr des Saucigen steuern und in seine Bilder viel lebhaftere Akzente bringen. Zugleich erweiterte sich das Stoffgebiet.

Von den Häfen und Fleeten der norddeutschen Hansastädte, deren Getriebe in Rauch und Dampf und Nebel und Ruß er so gern festhielt, ging er zu anderen Bezirken menschlicher Arbeit über, namentlich zu dem Reich der Eisenbahnen mit seinem finstern Gewirr von maschinellen Dingen, von Schienen, Rädern, Lokomotiven, Kohlenwagen, Schuppen. Auch die menschliche Gestalt, die bisher zurücktrat, nimmt das wachsende Interesse des Malers in Anspruch. Die Sammlung bei Schulte zeigt ihn im tüchtigen Fortschritt. Andere Kollektionen kommen hinzu: geschickte, sehr englisch gestimmte Porträts von *Walter Geffcken* in München, Landschaften von *Richard Kaiser*, schlesische Ausschnitte von *Otto Thiele* (Berlin), flotte Aquarelle aus Venedig von *Heinrich Rettig*, die der Vedutenpinselei brav aus dem Wege gehen.

Die »**Magdeburger Kunstschau 1911**« nimmt am 1. Oktober ihren Anfang. Wie aus den bisher eingegangenen Anmeldungen hervorgeht, wird sich an ihr eine große Anzahl der hervorragendsten deutschen Maler und Bildhauer durch Beschickung meist neuer und repräsentativer Arbeiten beteiligen. Dem Vorstande des Magdeburger Kunstvereins, der mit dieser Veranstaltung sein neues Ausstellungs-Gebäude einweihen will, gehören der *Oberbürgermeister Reimarus* und Herr *Bernhard Lippert*, Besitzer einer wertvollen Sammlung moderner Meister, als Vorsitzende an.

Schweriner Ausstellungen. In dem idyllischen Schwerin sind kürzlich zwei Ausstellungen geschlossen worden, die ein mehr als nur lokales Interesse beanspruchten. Im Großherzoglichen Museum hatte der Direktor Prof. Dr. *Ernst Steinmann* das Lebenswerk eines fast unbekannten Porträtmalers, des *Georg David Matthieu* vereinigt, eines geschickten Rokokomeisters, der 1737 in Berlin geboren, von 1764—1778 am Schweriner Hof gewirkt hat. Er stammte aus einer Hugenottenfamilie, die sich in Berlin festgesetzt hatte. Der Vater war peintre en miniature du Roi gewesen und seine Stiefmutter Anna Rosina Liziewsky war eine geschätzte Malerin. Über seine Lehre und Entwicklung wissen wir wenig, sein ältestes Werk trägt das Datum 1762 und aus dem folgenden Jahre datieren Bilder, die zu den besten seiner Hand gehören, schon in den frühen Werken verriet Matthieu den Geschmack eines feinen Koloristen, der in prächtiger Stoffmalerei exzeliert hat. Seine Vorbilder sind die höfischen Porträts der französischen Maler wie Nattier, Boucher, Fragonard, und während einer mehr als zwei Jahrzehnte umspannenden Tätigkeit folgt er als ein geschmackvoller und treuer Chronist dem Wechsel der Mode vom pompösen Rokoko bis zum eleganten Louis XVI. Ein großer Psycholog als Bildnismaler ist Matthieu nicht gewesen, dafür hat er zuviel Respekt vor der Etikette. Die großherzogliche Familie glänzte übrigens nicht gerade durch ausgesprochene Schönheiten. Aber Matthieu hat sie malerisch interessant gemacht.

Die geschmackvoll arrangierte Porträtausstellung enthielt außer allen erreichbaren Bildern von Matthieu noch manchen Leckerbissen, vor allem ein vortreffliches Bildnis der Königin Charlotte von England von Gainsborough, eine Folge von Houdonbüsten, darunter zwei Originale. Auch unter den kunstgewerblichen Sachen, die aus den Schlössern zum Vorschein gekommen sind, befanden sich ein paar hübsche Pariser Möbel.

Die andere Schweriner Ausstellung bildete einen Teil der 3. Mecklenburgischen Landes-Gewerbe- und Industrie-Ausstellung. Es war eine Kunstausstellung mit einer retrospektiven Abteilung, die von den Herren Baudirektor *Ehmig*, Dr. *Josephi*, und Dr. *Lesenberg* in sehr geschickter Weise vorgeführt worden ist. Überaus dankenswert ist es gewesen, die Goldschmiedearbeiten mecklenburgischer Herkunft zusammen zu bringen. Man war erstaunt über die Menge guter Arbeiten aus kirchlichem Besitz; und die Gelegenheit zu einer zusammenfassenden Publikation der Goldschmiedearbeiten sollte nicht ungenutzt bleiben.

Das **Berliner Kupferstichkabinett,** das seinen Besitz an moderner Graphik wieder durch eine große Reihe von Ankäufen und Geschenken bereichert hat (besonders wertvolle Stücke kamen hinzu von Liebermann, Slevogt, Orlik, Klinger, Munch, Zorn) — zeigte wiederum zwei lehrreiche **Ausstellungen,** die sich denn auch der Teilnahme weiter Kreise immer mehr erfreuen. Es stellte schwarzweiße Blätter von *Adolf Menzel* aus, in allen Techniken und aus allen Zeiten seines Lebens, von 1831 bis zu den letzten Jahren. Eine andere interessante Veranstaltung des Kupferstichkabinetts in seinen neuen Ausstellungsräumen ist die Ausstellung von *Bildnissen aus allen graphischen Techniken*, die von *Künstlern der letzten Zeit* geschaffen worden sind. Das gibt nicht nur eine umfassende Porträtgalerie, sondern auch einen reizvollen Überblick über die Fülle der Ausdrucksmöglichkeiten, die unseren Künstlern gerade auf dem Gebiete des Bildnisses zur Verfügung stehen.

× Eine **Glasmalerei-Ausstellung,** veranstaltet vom *Künstlerbund für Glasmalerei und Glasmosaik* und den Werkstätten von *Gottfried Heinersdorff*, findet gegenwärtig im Kunstsalon von *Keller & Reiner* in Berlin statt. Sie gibt einen ungemein fesselnden Überblick über die neueren Bemühungen um eine Wiedererweckung dieser edlen alten Kunstübung, die seit Melchior Lechters Vorgang immer weitere Kreise zieht. Die jüngeren Kräfte, die hier an der Arbeit sind, haben mit Erfolg die Verwilderungen der Glasmalerei des 19. Jahrhunderts zurückgeschlagen, die wirklich eine »Malerei« mit allzu starker Heranziehung des Pinsels und den hier völlig unangebrachten realistischen Wirkungen des Staffeleibildes war. Sie haben an ihre Stelle eine dekorative Glaskunst gesetzt, die das bunte Fenster, wie es sich gehört, als Fläche, als Glied der Architektur des Raumes auffaßt, und aus diesen Bedingungen seine Gesetze gewinnt, in den Entwürfen auf eine streng stilisierende Durchbildung sieht und sich in der technischen Ausführung lediglich an den Weg hält, den das Material vorschreibt. Die also allein mit farbigen Glasstücken, mit Überfang, geschmolzenen und geätzten Stellen arbeitet, und als aufgetragene Farben nur die dem Stoff adäquaten Mittel: Silbergelb und Schwarzlot, gelten läßt, womit hier Goldglanz, dort eine Trübung des transparenten Glases hervorgerufen werden kann, die da, wo es erforderlich ist, auch starke Konturen der Körper- und Gesichtsmodellierung sowie der Gewandfalten zu ziehen vermag. Auf diese Prinzipien gründet sich die Art der neuen deutschen Glaskunst, die vor allem in Heinersdorffs Werkstatt eine ausgezeichnete Pflege findet. Besonders interessant ist die Beteiligung der jüngsten Berliner Malergruppe: der Häupter der »Neuen Sezession« an diesen Bemühungen. An den kühnen und vorzüglichen Kompositionen, die *César Klein*, *Max Pechstein* und *Haroldt Bengen* für Heinersdorff geliefert haben, erkennt man die außerordentlichen koloristischen Qualitäten dieser Künstler, ihre Kraft und Leidenschaft des farbigen Ausdrucks. Aber man sieht nun auch mit wünschenswerter Deutlichkeit, worin die Fehler ihrer Malereien auf Leinwand liegen: sie projizieren die Gedanken der rein dekorativen Kunst, des Kunstgewerblichen auf das Staffeleibild — ein Vorgehen, das genau so falsch ist, wie es jene skrupellose Übertragung des Staffeleibildes auf dekorative Flächen im 19. Jahrhundert gewesen ist. Hier aber, im Gebiet des Glasfensters, haben die Neusezessionisten festen Boden unter den Füßen, und ihre Leistungen sind ungewöhnlich glänzende. Daneben erregt eine große

Arbeit von *Thorn-Prikker* Aufsehen, dem holländischen Künstler, der bei uns zuerst auf der Düsseldorfer Ausstellung für kirchliche Kunst von 1909 hervortrat. Er hat einen Fürsprecher in Karl Ernst Osthaus gefunden, und dem Einfluß dieses unablässig tätigen Kunstfreundes ist es zu danken, daß die preußische Eisenbahnverwaltung für das neue Bahnhofsgebäude in *Hagen* einen (von Osthaus geschenkten) Karton Thorn-Prikkers ausführen ließ: ein großes, sehr breites Fenster (4 zu 9 Meter), das in eigenwillig stilisierten Figuren Repräsentanten des modernen Lebens, die in jener westfälischen Gegend als charakteristisch empfunden werden, gruppiert. Diese Gestalten von Industrie- und Bergwerksarbeitern und einem jungen Sportsfräulein, die sich um einen Architekten gruppieren, sind nicht ohne Manier und widerstreben in ihrer etwas gesuchten dekorativen Haltung, die zum Teil von Minneschen Verrenkungen beeinflußt ist, in manchem dem Sinn des Glasbildes, das auf Klarheit und Einfachheit gestellt sein muß, aber sie packen als völlig neuartige Versuche, Menschenerscheinungen der Gegenwart aus der Zufälligkeit des Alltäglichen zu steigern, und als Zeugen für das ernste Ringen einer starken Begabung mit dem Problem des dekorativen Stils. Ganz abgesehen von der Freude, die man empfindet, endlich einmal eine preußische Staatsbehörde als Schützerin eines jungen Talents zu sehen! Außer kleineren Arbeiten von *Peter Behrens, Franz Christophe, Albert Geßner, Hans Looschen, August Endell* und Kirchenfenstern von *Becker-Tempelburg* und *Robert Pollog*, die Lechtersche Gedanken gut und ohne Nachahmung verwerten, sieht man kräftige, volkstümliche Stücke von *Leonhard Jäger*, Entwürfe von *Paul Rößler* (der schon in Brüssel einen Preis erhielt) von eigner Haltung und vor allem feine Arbeiten von *August Unger*, der zuerst als Mitarbeiter von Bruno Schmitz (so am Weinhaus Rheingold) aufgetreten ist. Namentlich die überschmolzenen Glasmosaiken Ungers für Oskar Kaufmanns neues Theater in Bremerhaven — übrigens auch Meisterstücke der Ausführung durch Heinersdorff — sind Werke von höchster Delikatesse. Sonst tritt als Werkstatt für Mosaik die bekannte Rixdorfer Werkstatt von *Puhl & Wagner* hervor, die mit Glück die Schwenkung zum modernen Bekenntnis gemacht hat. Die aparten Mosaikarbeiten des Wieners *Leopold Forstner* sind in der Hauptsache eben — apart. Vieles erinnert dabei an Klimt, der sich selbst merkwürdigerweise niemals der Glaskunst zugewandt hat. Ein verfeinerter Geschmack ist überall, aber er äußert sich oft so spielerisch und preziös, daß der Effekt zu absichtlich herauskommt.

Vom Vorstand des **Kunstvereins in Hamburg** ist geplant, von Anfang März bis Mitte April 1912 in seinen Räumen eine **Ausstellung von Bildnissen aus Hamburger Privatbesitz** zu veranstalten. Wie das von Alfred Lichtwark verfaßte und vom Kunstverein vor einigen Jahren an seine Mitglieder verteilte Werk »Das Bildnis in Hamburg« zeigt, ist der Hamburger Privatbesitz außerordentlich reich an interessanten Familienbildnissen, mit denen — soweit sie nicht schon im Besitz der Kunsthalle oder anderer hiesiger Sammlungen sich befinden — der Kunstverein durch die beabsichtigte Ausstellung weitere Kreise bekannt zu machen beabsichtigt.

Chemnitzer Kunsthütte. Zu Ehren des am 14. Juli verstorbenen Münchner Künstlers Prof. *Charles Palmié* veranstaltete die Kunsthütte von Chemnitz, in dessen Mauern er seine Jugend verlebt, eine umfassende Gedächtnisausstellung, die am 3. September eröffnet wurde. Sie enthält nicht weniger als 80 Gemälde Palmiés und soll bis in den halben Oktober hinein dauern. Außerdem bringt diese Septemberausstellung, — die größte und umfangreichste Monatsausstellung seit langer Zeit, — Kollektionen von *Hans am Ende* in Worpswede, *Albert Stagura* in Dießen, *Frank Behrens* in München und *Scholtz* Vater † und Sohn † in Dresden; ferner eine Anzahl Werke der am 10. August geschlossenen Jahresausstellung von Leipzig in Verbindung mit dem Deutschen Künstlerbund, — von *Baluscheck, Dettmann, Dorsch, Dreydorff, Gröber, Hanschild, Höger, Kardorff, Max Liebermann, Männchen, Olde, Schramm*-Zittau, *Slevogt, Tiedjen, E. R. Weiß, Wustmann* und endlich noch farbige Radierungen von *Richard Preuße* in Leipzig.

Die Stadt **Venedig** eröffnet im Jahre 1912 ihre vom 15. April bis 31. Oktober dauernde **zehnte Internationale Kunst-Ausstellung**, in der Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Radierungen und kunstgewerbliche Gegenstände Aufnahme finden. Die Ausstellung ist als eine auserlesene Sammlung ausgewählter und origineller Werke gedacht. Sie soll jeder Bestrebung und jeder Technik offen stehen.

SAMMLUNGEN

Die **National Gallery in London** hat Jan Mabuses »Anbetung der Könige« aus Lord Carlisles Sammlung erworben. Der »Standard« nennt als Ankaufssumme den Betrag von 800000 Mark (40000 Pf. Sterl.). Der verstorbene Lord, der wiederholt wertvolle Bilder (Tizian, Velasquez, Cuyp u. a.) nach Amerika verkauft hat, hatte selbst sehr hohe Angebote auf dieses Bild abgelehnt. In seinem Testament hatte er bestimmt, daß seine Erben das Gemälde von Mabuse zu mäßigem Preise der Londoner Galerie anbieten sollten. Die National Gallery hat in den letzten Jahren folgende Stücke ersten Ranges zu den nachstehend genannten Preisen erworben: Holbein, Herzogin v. Mailand für 72000 £; Raffael, Madonna Ansidei für 70000 £; Velasquez, Venus für 45000 £; Tizian, Ariosto für 30000 £; Frans Hals, Familienbild für 25000 £. — Von Mabuse besitzt sie außer dem soeben erworbenen bereits vier Werke.

o **Essen.** Das **Kunstmuseum** hat aus der *Pleuer-Ausstellung*, über die in Nr. 35 der Kunstchronik berichtet wurde, die Gemälde »Gelbes Haus« und »Feierabend« erworben. Außerdem wurde dem Museum von einem ungenannten Großindustriellen Pleuers »Maschinenhalle« zum Geschenk gemacht.

Wiesbaden. Die Städtische Gemälde-Galerie, der es seit ihrer zu Anfang dieses Jahres erfolgten Neuordnung in ihren provisorischen Räumen schon wieder etwas eng geworden ist, hat durch Zuerteilung eines weiteren Saales in dem der Stadt gehörigen Paulinenschlößchen einige Vergrößerung erfahren, indem jetzt auch früher im Depot befindliche Werke dem Publikum zugänglich gemacht werden konnten. Im Paulinenschlößchen befindet sich nun ca. die Hälfte des Städtischen Galeriebesitzes, während die andere Hälfte in dem alten Museumsgebäude untergebracht ist. Übergangszustände bis zur Errichtung eines neuen Museums. Außer den schon früher (Kunstchronik XXII, 24) erwähnten Hauptstücken der Galerie seien noch unter den jetzt in dem neuen Saal aufgehängten Gemälden das »Bildnis der Schauspielerin Dugazon« von *Fragonard*, eine hübsche Landschaft von *Dughet*, eine spanische »Pietà« und eine stark luineske »Halbfigur eines betenden Engels«, die neuerdings auf den Namen des Lombarden *Martino Piazzo* getauft werden konnte, genannt. *M. E.*

× Für die in Dahlem bei **Berlin** geplanten **Neubauten des Museums für Völkerkunde** hat **Bruno Paul,** auf Anregung Wilhelm Bodes, umfangreiche Entwürfe geschaffen. Es bestätigt sich, daß, wie es bereits in der bekannten Denkschrift Bodes von 1906 vorgeschlagen wurde, das jetzige Völkermuseum an der Ecke der Königgrätzer-

und Prinz-Albrecht-Straße späterhin zum Museum für ostasiatische Kunst und Kultur umgestaltet werden wird.

Die größte Spezialsammlung karolingischer Münzen ist für das **Münzkabinett** des **Berliner Museums** erworben worden, ein unvergleichlicher Schatz an Denkmälern vor allem des ersten deutschen Kaiserhauses. Die Sammlung wurde im Pariser Privatbesitz gestaltet und nahm mehr als ein Menschenalter hindurch die feinste Auslese aller zur Auflösung gekommenen Sammlungen und aller dem Erdboden entlockten Funde in sich auf. Die hier nach Aussonderung der Dubletten vereinigten mehr als 1500 Stück tragen vornehmlich die Namen der älteren Karolinger. Einer Anzahl von 56 Denaren Pipins, 180 Münzen Karls des Großen, 8 Karlmanns, 214 Ludwigs des Frommen, 303 Karls des Kahlen und so vieler Unika kann sich keine Sammlung erfreuen.

Die **Kunsthalle** in **Bremen** hat aus dem Besitz der Modernen Galerie Thannhauser in München das Gemälde »Judith« von Hugo v. Habermann, ein interessantes älteres Werk, erworben.

KONGRESSE

Der **römische Architektenkongreß,** der in der Zeit vom 2.—10. Oktober d. J. in Rom stattfinden wird, hat auf dem Programm die Beratungsgegenstände, die Eisenbetonbau betreffen, seine Anwendung in den verschiedenen Ländern, seine Anwendbarkeit bei künstlerischen Bauwerken vom technischen wie vom dekorativen Standpunkt aus, die Rechte und Pflichten des Architekten gegenüber dem Bauherrn, die technische und künstlerische Ausbildung und das Diplom des Architekten, die Ausübung seines Berufs außerhalb des Vaterlandes. Daran werden sich Betrachtungen über moderne Architektur, über die Ausführung von Bauwerken durch den Staat und andere öffentliche Verwaltungen, über die Nützlichkeit eines vielsprachigen Wörterbuches über Fachausdrücke, endlich über die fremden Akademien in Rom, ihre Geschichte, Studien und Projekte der Studierenden, über ihren Einfluß auf die betreffenden Länder schließen.

FORSCHUNGEN

Herr *Dr. A. Bredius* hat uns interessante Mitteilungen gemacht über seine neuen Beobachtungen in bezug auf das **Porträt der Witwe Jacobs Bas** im Amsterdamer Rijksmuseum. Den Sachverhalt, über den die Tagespresse voreilig und entstellt berichtet hat, wird Dr. Bredius nächstens in der Zeitschrift »Oud Holland«, begleitet von vielen Abbildungen, mitteilen. Es handelt sich darum, daß jenes als Rembrandt geltende Porträt von Bredius längst für einen Bol gehalten wurde, daß er aber bisher für seine instinktive Vermutung noch keine festen Gründe fassen konnte. Nun sah Bredius kürzlich im Besitz des englischen Barons Alfred von Rothschild zwei mit einer falschen Rembrandtbezeichnung versehene Porträtstücke, deren echtes Fecit von derselben Hand geschrieben sein muß, wie das Fecit auf dem bezeichneten Berliner Bol von 1642. Die Bildung und Malweise der Hand auf dem Rothschildschen Frauenporträt ist nun von so schlagender Übereinstimmung mit der Bildung und Malweise der Hand der Frau Bas, daß damit für Bredius die Autorschaft Bols für das Amsterdamer Bild erhärtet ist. Daß die Frau Bas nicht von Rembrandt, sondern von einem andern Meister gemalt ist, war eben, wie gesagt, eine alte Empfindung bei Bredius, für die er nun die Substanz gefunden hat. Die näheren Begründungen und weiteren Ausblicke, die uns der holländische Gelehrte bei dieser Gelegenheit mitgeteilt hat, wollen wir hier zurückhalten, um ihm nicht den Kern seiner Veröffentlichung vorwegzunehmen.

Dagegen ist gar keine Rede davon, daß Bredius sich der Anzweifelung von Rembrandts Mühle anschließt. Die angeblich lesbare Bezeichnung von Herkules Seghers erklärt Bredius für eine Phantasie, nachdem er die Sache noch einmal ganz genau geprüft hat.

Das **sog. Bildnis des Tito Strozzi von Baldassare d'Este,** dem Hofmaler der Herzöge von Este in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, das seit einem halben Jahrhundert verschollen war, publiziert H. Cook im Juliheft des Burlington Magazine. Das schöne Porträt, das sich im eigenen Besitze des Verfassers befindet, ist die einzige sichere und bezeichnete Arbeit Baldassares, die wir kennen und wird so in Zukunft als Ausgangspunkt für jede Zuschreibung an ihn dienen müssen. Cook selbst versucht schon zwei Stifterbildnisse im Kestner-Museum zu Hannover hypothetisch dem Baldassare zuzuschreiben. Die Vermutung Venturis, ein »Tod Mariä« in der Sammlung des Herzogs von Massari könne von ihm sein (vergl. Thieme-Beckers Künstlerlexikon Band II), lehnt er dagegen ab. *—l.*

Drei neue Bilder von Bartolomeo Vivarini veröffentlicht Tancred Borenius im Juliheft des Burlington Magazine. Es sind das: eine ganz paduanisch-squarcionesk anmutende Madonna, die auf einem cartellino die Jahreszahl 1448 und die Angabe, der damals sechzehnjährige Bartolomeo Vivarini habe sie gemalt, trägt, ein Tod Mariä mit der Bezeichnung »per Bartholomaeum Vivarinum« und der Jahreszahl 1475, der aus der Certosa bei Padua stammt und eine Anbetung der Könige, die unbezeichnet ist. Besonders die frühe Madonna ist von höchstem Interesse, da sie einerseits das Geburtsdatum Bartolomeos auf die Jahre 1431-32 festlegt, andererseits die früheste bekannt gewordene Arbeit des Künstlers ist und als solche einige Schlüsse über die Einflüsse erlaubt, die er aus Padua erfuhr. Ist doch die von Bartolomeo und Antonio da Murano gemalte Ancona des Museums in Bologna zwei Jahre später und zudem zum größten Teile ein Werk des Antonio. Der Tod Mariä ist leider nur eine mäßige Werkstattarbeit, deren Bezeichnung zudem nach Borenius so stark restauriert ist, daß man sie nicht mehr als original ansehen kann. Die Zuschreibung der Anbetung ist nicht restlos überzeugend, wenn das Werk gleich sehr nahe Beziehungen zu Bart. Vivarini zeigt. *—l.*

Giulio Lorenzetti beginnt im Juniheft der »Arte« **Studien über Jacopo Bassano** zu publizieren. In diesem ersten Artikel untersucht er die Kunst seines Vaters Francesco da Ponte und konstatiert, daß die entscheidenden Anregungen für Jacopos Jugendstil nicht von diesem, sondern von Bonifacio Veronese kamen und daß sich außerdem noch Einflüsse von Lorenzo Lotto und Tizian in einigen Werken nachweisen lassen. *—l.*

VERMISCHTES

× Für das neue **Theater in Posen,** das Max Littmann baut, schaffen zurzeit zwei Berliner Bildhauer einen besonderen Schmuck. Es handelt sich um zwei Gruppen für die Wangen der Freitreppe, die von *Konstantin Starck* und *George Morin* modelliert werden. Starck nennt sein Werk »Die Lyrik«: ein schönes junges Weib, das auf einem Löwen reitet; Morin seine Gruppe »Das Drama«: ein Jüngling mit einem Dolch, der einen Panther führt. Die beiden Werke werden in doppelter Lebensgröße in Sandstein ausgeführt.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXII. Jahrgang 1910/1911 Nr. 40. 29. September 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE NEUERWERBUNGEN DER BERLINER NATIONALGALERIE

So leidenschaftliche Debatten die Nationalgalerie seit vier Jahren in der Öffentlichkeit erregt hat — in ihr selbst war es während dieses Zeitraumes still und stiller geworden. Mitunter schien es, als stocke der ganze Betrieb. Man hörte von keinem Ankauf, von keiner Bewegung des gesamten Organismus, der wie in einem Zustand der Betäubung schlummerte. So war es schon lange, bevor die schleichende Tschudi-Krisis akut wurde und sich mit Donnergepolter entlud. So blieb es während des langen Interregnums. Und auch *Ludwig Justi*, nunmehr seit zwei Jahren Direktor der Galerie, hielt sich geraume Zeit völlig reserviert. Das war sehr klug. Er wollte, daß die stürmischen Wogen sich erst glätteten, ehe er die allgemeine Aufmerksamkeit in Anspruch nahm.

Da kam im vergangenen Winter die erste große Überraschung: das fertige Projekt des durchgreifenden Umbaus und der sorgsam erwogenen neuen Anordnung, bei der die Gemälde und Büsten von vorwiegend historischem Interesse anderweitig untergebracht werden sollten. Der Plan erhielt die Genehmigung der Regierung und des Parlaments, und alsbald ging man tatkräftig an die Arbeit. Die Schlachtenbilder hängen bereits seit Monaten im Zeughause. Die Räume für die künftige Porträtgalerie und die Sammlung geschichtlicher Bilder werden in der Schinkelschen Bauakademie eben jetzt hergerichtet. Und der Umbau des Strackhauses selbst ist längst im Werke — scheint allerdings (doch das ist ein Kapitel für sich) auf einen toten Punkt gelangt zu sein und sich ungebührlich zu verzögern.

Und nun kommt die zweite Überraschung: der große Rechenschaftsbericht Justis über seine bisherige Tätigkeit als »Mehrer des Reichs«, das er verwaltet, die *Ausstellung der Neuerwerbungen* seit seinem Amtsantritt, die mit einem Schlage erweist, mit welcher Energie und welchem Erfolg er vom Dezember 1909 an in der Stille gearbeitet hat. Man war auf ein so imposantes Resultat nicht vorbereitet; um so stärker ist jetzt der Eindruck, um so lebhafter die Anerkennung. Es hat sich in den beiden Jahren Beträchtliches angesammelt, und was wir jetzt sehen, ist eine eigene kleine Galerie von anderthalbhundert Nummern, deren Wirkung noch dadurch gesteigert wird, daß sich (bei dem augenblicklichen Umbauzustand der Nationalgalerie) der glückliche Gedanke bot, sie in den schönen Räumen der *Akademie der Künste* vorzuführen. Dieser ungewöhnliche Rahmen gibt der Veranstaltung einen besonderen Glanz und eine Bedeutung, die sie weit über die üblichen Ausstellungen solcher Art emporhebt.

Das Regime Justi konnte sich nur durchsetzen, wenn es sich vom Regime Tschudi in wesentlichen Punkten unterschied. Tschudi hatte vor allem den Plan, diejenige Aufgabe der Nationalgalerie zu pflegen, die bei ihrer Begründung als die hauptsächliche vorschwebte: daß sie ein Museum der Lebenden, der zeitgenössischen Kunst sein sollte. Daneben aber ergab sich ihm während seiner Amtsführung eine zweite Aufgabe: den älteren Bestand zu revidieren und zu ergänzen, um so eine dem Stande der Forschung entsprechende, die weitere Forschung anregende Galerie der Kunst, vor allem natürlich der deutschen Kunst, des neunzehnten Jahrhunderts zu schaffen, die zugleich die natürliche Basis der modernen Sammlung bildete. Den zweiten Teil dieses Doppelprogramms konnte Tschudi, wenngleich gegen zahllose Widerstände, siegreich durchführen; beim ersten mußte er, nach einem glorreichen Beginn, dessen Resultate gottlob unverlierbar sind, bei der Engherzigkeit, die seit zwanzig Jahren im offiziellen preußischen Kunstgetriebe herrschte, scheitern. Justi wird sich gesagt haben, daß sich diese Zustände nicht von heute auf morgen, sondern nur in langsamer Ausgleichung der Gegensätze ändern lassen, und daß, wer heute in der Nationalgalerie positive Arbeit leisten will, zunächst auf Nr. 1 verzichten und seine ganze Kraft auf Nr. 2 verlegen muß, auch auf die Gefahr hin, dafür den Vorwurf des Kompromißlertums zu ernten. Jedenfalls handelte er so. Von den 153 Nummern der Neuerwerbungen fallen knapp zehn ins Kapitel der zeitgenössischen Kunst; der ganze Rest gehört dem »Museum des 19. Jahrhunderts«, das in der Nationalgalerie steckt. Diese prinzipiell unmögliche Verteilung wirkt um so bedenklicher, als die Ankäufe aus dem Bezirk der Lebenden, wie hier vorweg bemerkt sei, auch an sich eine schwere Enttäuschung bedeuten. Wir werden davon noch näher zu sprechen haben; aber halten wir uns zunächst an das Positive: an die Erwerbungen älterer Kunst.

Denn hier ist wahrhaft Großartiges erreicht! Man weiß, daß die Leitung der Galerie auch dabei ununterbrochen mit schier unüberwindlich scheinenden

Widerständen zu kämpfen hat. Macht hier die entscheidende Instanz der kaiserlichen Kunstanschauung weniger Schwierigkeiten, so bleibt die *Landeskunstkommission*, der »Vater aller Hindernisse«. Man müßte einmal eine Liste der Werke zusammenstellen, die sie seit ihrem Bestehen abgelehnt hat. Wieviel Kämpfe, wieviel Lavieren und Diplomatisieren mag es kosten, gegen eine solche Überwachungsinstanz gute Absichten durchzudrücken! Glücklicherweise gibt es allerlei Erwerbungsmöglichkeiten, bei denen sie nicht mitzusprechen hat: man braucht nur die Ausstellung zu durchwandern und den Katalog (den der Verlag Julius Bard, Berlin, sehr hübsch ausgestattet hat) aufmerksam zu lesen, um zu erkennen, wie viele der besten Stücke aus Schenkungen, Vermächtnissen, besonderen Fonds usw. stammen oder auf Auktionen ersteigert sind. Auch dabei freilich mag nicht alles glatt gehen. Um so höher ist das Verdienst Justis anzuschlagen, unter derartigen Verhältnissen solche Resultate erzielt, einen so erstaunlichen Reichtum kostbaren neuen Besitzes zusammengebracht zu haben.

An dem bedeutendsten Werke der Sammlung hat man gleich ein schönes Beispiel für das Walten der Landeskunstkommission: an *Böcklins »Triton und Nereide«*. Es ist nützlich, sich wieder einmal daran zu erinnern, daß dies herrliche Werk, nachdem es 1874 auf Jordans Betreiben vom preußischen Staate bei Böcklin bestellt war, im folgenden Jahre von der Kommission *abgelehnt* worden ist. Dem Künstler waren 15000 Mark dafür zugestanden worden, deren Ausbleiben ihn empfindlich traf. Er konnte froh sein, daß Herr Sußmann-Hellborn ihm damals das Gemälde für 10000 Mark abnahm; von ihm kam es dann zu dem bekannten Musikverleger Simrock, dessen Witwe es nun der Nationalgalerie überlassen hat — ich weiß nicht, um welchen Kaufpreis, aber natürlich ist er unendlich höher als der seinerzeit mit dem Meister vereinbarte! Auch was damals weiter vor sich ging, soll man sich wieder ins Gedächtnis zurückrufen. Böcklin lieferte noch einen zweiten, anderen Entwurf für die Nationalgalerie, der gleichfalls vor der Kommission keine Gnade fand. Schließlich nahm man ihm das »Gefilde der Seligen« ab, und ohne Zweifel hängen manche Fehler dieses Bildes damit zusammen, daß man dem Künstler allerlei Wünsche und gute Ratschläge zur freundlichen Berücksichtigung anheimstellte und ihn durch dies Dreinreden nach zweimaliger Ablehnung völlig unsicher machte.

Neben diesem Hauptwerk *Böcklins* kommen jetzt noch vier weitere Arbeiten seiner Hand in die Galerie. Zunächst eine Landschaft von 1860, als seine frühere Tonmalerei eben anfing, glühenderen Farben zu weichen. Sodann das Bildnis seiner Gattin von 1863, durch das jene Wendung seiner Kunst besiegelt wurde. Böcklin hatte damals zuerst die pompejanischen Fresken gesehen, und unter dem überwältigenden Eindruck dieses Studiums strebte er nun nach absoluter Klarheit und Leuchtkraft der Lokalfarben, die er auch durch neue technische Hilfsmittel, hier durch enkaustische Malerei, zu erreichen suchte. Das Resultat war glänzend. Das Bild, das bis zu Böcklins Tode in seiner Wohnung hing und dann in den Besitz des Berliner Verlagsbuchhändlers Nabel kam, der es jetzt schenkte, leuchtet noch heute in der lichten Heiterkeit ungebrochener Farbenkraft: der schöne Kopf der jungen Frau Angela mit dem dunkeln Haar, auf dem ein rotes Netz ruht, gegen weißlichen Grund. Wie über dies Werk mag man über die »Götter Griechenlands« bei Schick nachlesen, über dies große unvollendete Gemälde, das trotz dem frühen Stadium, in dem es abgebrochen wurde, doch etwas durchaus in sich Abgeschlossenes bietet und gerade in seinem fragmentarischen Zustande außerordentlichen Reiz gewährt — ganz abgesehen von den Einblicken, die man vor ihm mit Schicks Hilfe in Böcklins Werkstatt gewinnt. Mehrere Jahre später, 1873, entstand die »Hochzeitsreise« (auch »Erinnerung an Italien« genannt) mit dem romantischen Paar im felsigen Vordergrunde, aus dessen Schatten sich ein entzückender Blick in die jubelnde Schönheit der besonnten Ebene öffnet. Ebenbürtig hängt zwischen diesen Böcklins ein wunderbarer *Feuerbach:* die unter dem Titel »Mirjam« bekannte Halbfigur mit dem Tamburin, eins der schönsten Nannabilder aus der ersten Zeit (1862), in dem sich der hohe Stil, dem der Künstler damals zustrebte, mit noch augenfälligen Einflüssen der Coutureschule verbindet.

Besonders reichen Zuwachs erhält die Altberliner Abteilung der Galerie. Hier macht *Schinkel* den würdigen Auftakt mit sechs großen dekorativen Landschaften von überraschenden Qualitäten, die schon 1869 in den Besitz des Staates gelangten, bis 1902 in irgend einem Depot lagen, dann von ungefähr ins Breslauer Oberpräsidium gerieten und nun erst zu verdienten Ehren kommen. Nicht der Klassizist: der Romantiker Schinkel redet hier (wie noch in zwei weiteren, kleineren Landschaften derselben Art) mit einer Kraft des pantheistischen Naturgefühls und einer Poesie der Malerei, die in der Auffassung wie in einzelnen Nuancen unmittelbar an Kaspar David Friedrich erinnern — diese merkwürdigen, noch nicht völlig aufgeklärten Beziehungen werden immer deutlicher. Von *Franz Krüger* stammen aus Auguste Taglionis Vermächtnis ihr eigenes Bild und die Porträts ihrer Eltern, der Begründer dieser berühmten Tanzkünstlerdynastie, in Kreide; dazu gesellt sich die Schwester Marie Taglioni, die spätere Fürstin Windischgrätz, als Biedermeier-Balletteuse von 1839 in duftigem Gazekleidchen, gemalt von dem Berliner *Friedrich Wilhelm Herdt* (geb. um 1790). Von *Friedrich Gilly* der reizende Originalentwurf der Reliefs an der Münze, den später Schadow verändert ausführte, mit einer eigenhändigen Randbemerkung des Bildhauers. Von *Schadow* selbst, außer der, teils an Spitzweg, teils an Wilhelm Busch anklingenden kleinen Umrißzeichnung eines drolligen alten Kauzes (»G. der Wetter-Beobachter«), eine männliche Büste, noch in Rokokotracht. Was den Anlaß gegeben, diesen Kopf, der früher unter dem Namen Tassaerts ging und tatsächlich sehr nach Tassaert aussieht, jetzt auf Schadow zu taufen, habe ich noch nicht feststellen können; ich

möchte mir gestatten, darauf zurückzukommen. Von *Steffeck* ein »Fuchs am Bau« von schöner toniger Weichheit. Einiges kommt aus den Altberliner Sälen der diesjährigen Moabiter Ausstellung: *Gustav Richters* ausgezeichnetes Porträt seiner schönen Schwester Frau Prof. Kraus, die vorm Jahre erst hochbetagt starb und der Galerie dies Bild hinterließ — das Werk war Richters entscheidender erster Erfolg; *Hoguets* famoses Melonen-Stilleben; ein zierliches Frauenporträt von dem Wach-Schüler *Adolf Henning* (1809—1900); das amüsante Aquarellbildchen der Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV. 1840 von *Theodor Schlöpke* (1812—1878), das durch den Vergleich mit Franz Krügers großem Gemälde interessiert; zwei Entwürfe *Stülers* zum Berliner Dom — ach wäre doch der eine mit dem schönen, ruhigen Aufbau der Hofkirche und den verbindenden Kolonnaden zwischen Schloß und Museum Wahrheit geworden! Dann kommen einige *Menzels*. Vor allem die geniale Feuer- und Nachtimpression von 1858 »Nach dem Fackelzug« mit dem Volksgedränge in der Dunkelheit, dem lodernden Lichtscheine und den dagegen gestellten Silhouetten der reitenden Schutzleute. Dazu ein Bleistiftblick in die Münchner Neuhäuserstraße, ganz von oben genommen (1882), und eins seiner letzten Blätter: das Original zur Döberitzer Tischkarte von 1903. Aus *Knaus'* Nachlaß stammt das köstliche Bild des einstigen Museumsdirektors Waagen (1855), eine Malerei von höchster Noblesse.

Daneben steht allerlei Älteres aus andern deutschen Kunststädten. Am weitesten zurück führt ein prächtiger Kopf (der »Orgelbauer Frosch«) von dem Münchner *Joh. Georg Edlinger* (1741—1819). München vertritt auch eine Landschaft von *Ferdinand Kobell*. Jünger sind zwei Werke des Dresdeners *Rayski:* ein delikat gemaltes Porträt seiner alten Mutter in violettem Seidenkleid und die stürmisch braun in braun hingehauene Skizze einer Reiterattacke (manches nur mit dem Pinselstil als hastige Zeichnung in die Farbe geritzt) — *das* nenn ich mir ein Schlachtenbild, das etwas von der Wildheit und Wut des Krieges festhält! Von *Kaspar David Friedrich* kam eine kleine Gebirgslandschaft hinzu, Blick in ein Hochtal, in dem weißliche Nebelmassen aufdampfen. Zwei Landschaften von *Heinrich Reinhold* (1790 bis 1825) gehören zu der Sammlung Grönvold, die, wie man weiß, der Nationalgalerie ganz zufallen wird; es sind Arbeiten von 1817 und 1819, auch die zweite wohl noch vor Reinholds römischer Zeit gemalt, die in eben diesem Jahre begann. Eine orientalische Szene in rauschenden Farben von dem Hessen *Karl Hausmann* und eine verblüffend frische Gebirgsimpression von *Joh. Wilhelm Schirmer*, weitab von seiner sonstigen Trockenheit, zeigen aufs Neue, was aus der deutschen Malerei um 1850 hätte werden können, wenn die Verhältnisse andere gewesen wären. In dem Hauptsaal der Ausstellung, der alle diese Gemälde beherbergt, hängen noch ein Blumenstilleben von *Waldmüller* von entzückender Buntheit und Heiterkeit, ein wahrhaft himmlisches Bild, *Trübners* glänzendes Porträt seines Paten, des Heidelberger Bürgermeisters Hoffmeister, von 1872, *Hans Thomas* »Laufenburg« aus seinem Zyklus oberdeutscher Städtchen (1870), sowie zwei ausländische Werke: eine Abendlandschaft in warmen braunen Tönen von *Georges Michel* (1763—1843), einem der Vorläufer der Fontainebleauer — dankt es dieser Franzose (sonst Kontrebande!) seinem deutschen Vatersnamen, daß er mit durchgeschlüpft ist? — und ein saftig, doch ganz hell gemaltes »Zigeunerlager« von *Munkacsy*, der bisher in der Galerie fehlte, durch dies Bild nun aber vorzüglich vertreten ist.

Das übrige wollen wir nach den Räumen, in denen es sich verteilt, rascher überblicken. Da ist ein Saal mit Zeichnungen aus dem Kreise der Nazarener und Romantiker: Blätter von *C. D. Friedrich* (kostbare Dinge!), von *Schwind* (darunter die lieblichen Aquarellentwürfe zu den Wartburg-Bildern), von *Preller* und *Wächter*, *Steinle* und *Overbeck* (eine Wasserfarbenszene der Erweckung von Jairi Töchterlein von mönchischer Innigkeit), von *Ferdinand von Olivier*, *Genelli* und *Schnorr* und von dem wenig bekannten Düsseldorfer Cornelius-Schüler *Adam Eberle* (1805—1831). Ein zweiter Saal ist mit Zeichnungen aus Kreise der Klassizisten gefüllt, unter denen sich manches von geringerer Bedeutung findet; aber es sind auch feine Stücke dabei, so vom alten *Koch* und namentlich von *Philipp Hackert*: eine Ansicht vom Eingang der Katakomben mit einigen Figuren, in deren Blicken und Gesten sich alle Romsehnsucht jener Jahre spiegelt, und ein Blick auf Kolosseum und Konstantinsbogen mit einer entzückenden, fast goyahaften Gruppe auf dem noch nicht von Ausgrabungen zerklüfteten Forum. Durch die Auktion Lanna ist viel gute *Altwiener* Kunst hereingekommen. So ein wunderbarer *Rudolf von Alt*: das ehemalige Rathaus in Budapest mit wimmelnden, winzigen Figürchen auf dem Marktplatz. So ein »Blick auf Wien« 1863 von *Joh. Adam Klein* (1793—1875!). Ein Soldatenstück von *Joh. Jos. Schindler*. Genrehaftes von *Alois Greil* (1841—1903). Ein Straßenbildchen von *Jos. Friedr. Leybold* (1755—1838). Eine Wolkenstudie von *Ignaz Raffalt* (1800—1857). Sie führt zu den kostbaren kleinen Wolken- und Landschaftsstudien des nordischen Dresdeners *Dahl* aus der Zeit von 1820 bis 1832, die unmittelbar an Constable denken lassen, auch an Menzels ähnliche Übungen aus den fünfziger Jahren. Ein *Spitzweg* hängt daneben. Wieder ein anderer Saal vereinigt Zeichnungen des anglisierten Schweizers *Joh. Heinr. Füßli*, phantastische Kompositionen von unheimlicher Gewalt und fabelhafter Pikanterie des sinnlichen Reizes, die an Goya und Blake, an Guys und Rops denken lassen und den Künstler von ganz neuen Seiten zeigen. Schließlich sind einige Werke zusammengehängt, die schon für die künftige Bildnisgalerie in der Bauakademie bestimmt sind. Darunter aus dem Nachlaß Friedrich Haases sein eigenes Bild als Bolingbroke in Scribes »Glas Wasser« von *Camphausen* und ein außerordentlich schönes Porträt des großen Schauspielers Carl Eckhoff von *Graff*. Dazu die Bildnisse Hebbels und seiner Gattin von *Rahl*. Ein interessantes Porträt

C. D. Friedrichs, das, wohl mit Recht, *Caroline Bardua* zugeschrieben wird, und Joh. Heinr. Voß von *Wilhelm Tischbein*, 1818 in Eutin gemalt.

Und gegen diesen Reichtum nun die beschämende Kollektion des »Zeitgenössischen«! Beschämend nicht nur durch ihre winzige Zahl — auch durch die laue Qualität. Eine ältere märkische Landschaft von *Karl Hagemeister* von schöner Energie des Naturempfindens, ein hübsches Kinderbildnis mit rotem Anzug und Mützchen von *Artur Kampf*, eine anmutig modellierte Diana von *Felderhoff* — damit ist die Ehre knapp gerettet. Eine größere Skulptur von *Tuaillon* ist bestellt und in Arbeit, aber noch nicht fertig. Das übrige ist kaum passabel: ein überaus schwächlicher *Skarbina* aus dem Nachlaß (hätte sich da nicht etwas Besseres finden lassen?); ein unbeträchtlicher *Looschen* (auch von ihm wäre Wertvolleres zu haben gewesen), Gleichgültigkeiten von *Julius Bergmann, Albert Hertel, Hugo Vogel.* Dazu noch ein ausländisches Werk als Geschenk: ein weibliches Porträt von *Kröyer,* gleichfalls eine matte, gar nicht charakteristische Arbeit. Damit sind wir zu Ende — ist das nicht kläglich? Aber es ist ja bekannt, daß die Ankäufe dieser Art den sinnlosesten Beschränkungen unterworfen sind. »Sezessionisten« — dürfen nicht herein! Künstler wie Slevogt und Corinth — verboten! Ist das alles zu verstehen? Ist es zu glauben? Dabei wird man natürlich Werke solcher Persönlichkeiten später doch ankaufen müssen, freilich für das Doppelte oder Dreifache des heutigen Preises — jene Erfahrung mit Böcklin sollte doch endlich zu denken geben. Es ist ein schlechthin unwürdiger Zustand.

Man muß unter solchen Umständen im Grunde noch dankbar dafür sein, daß — wenigstens das Schlimmste verhütet wurde, daß man nicht ganz böse Mittelware in größeren Quantitäten und irgendwelche bombastischen Riesenschinken angekauft hat. Aber lange kann es so nicht weitergehen. Ein Ausweg *muß* gefunden werden. Will man die Nationalgalerie einseitig zu einem historischen Museum des 19. Jahrhunderts ausgestalten, so soll uns das recht sein — aber dann ist es unabweisbar, in irgend einer Form daneben eine »Galerie der Lebenden« zu begründen, eine Sammlung moderner, zeitgenössischer Kunst, wie sie Wien und München unter staatlichem Schutze längst besitzen. Justi wäre der Mann dazu, in ruhiger Arbeit uns auch das zu erstreiten.

MAX OSBORN.

DIE GEMEINSAME TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ IN SALZBURG 13.—15. SEPTEMBER 1911.

Unter ganz außergewöhnlich starker Beteiligung fand der diesjährige Denkmalpflegetag in Salzburg statt, dadurch vor den früheren Tagungen besonders charakterisiert, daß er sich mit dem Bunde »Heimatschutz« zu gemeinsamer Arbeit vereinigte und daß er zum erstenmal auf österreichischem Boden abgehalten wurde. Fernerhin sollen alle zwei Jahre solche gemeinsame Tagungen abgehalten werden, während in den dazwischenliegenden Jahren spezielle Tage für Denkmalpflege stattfinden sollen. Nach den Ausführungen des Vorsitzenden der Tagung, Geh. Hofrat Prof. Dr. *von Oechelhäuser*-Karlsruhe verspricht man sich von der gemeinsamen Arbeit mit dem mehr volkstümliche Zwecke verfolgenden Bunde »Heimatschutz« den Erfolg, daß der beiden gemeinsame Gedanke des Schutzes und der Erhaltung wertvollen Kunst- und Naturgutes in breitere Schichten getragen werde. Wenn der Denkmalschutzgedanke nicht im Volke selbst feste Wurzeln fasse, seien alle gesetzlichen und polizeilichen Maßregeln umsonst. Vielleicht verdankte die diesjährige Tagung diesem Zusammenwirken mit dem populären Heimatschutzverbande ihre enorme Beteiligung (man zählte bereits am zweiten Tage über 750 Teilnehmer!), was aber für den Gang der Beratungen selbst gewiß nicht von Vorteil war, da durch eine so große Zuhörerzahl aus breitesten Kreisen notwendigerweise das Niveau der Vorträge herabsinkt, und da sich auch schwer Debatten entwickeln können. Tatsächlich kam es nur etwa dreimal zu schüchternen Debattenansätzen.

Nachdem am Begrüßungsabend selbst nach Absolvierung der Begrüßungsreden Hofrat Prof. *Strzygowski*-Wien einen Lichtbildervortrag über »Salzburgs Kunstdenkmäler« gehalten hatte, in dem er am Schlusse auch die in Salzburg momentan schwebenden Regulierungsfragen gestreift hatte, begann die erste Sitzung mit einem Referate des Geh. Regierungsrates Prof. *Clemen*-Bonn über »Entwickelung und Ziele der Denkmalpflege in Deutschland«. Ausgehend von der Tatsache, daß die Denkmalschutzgesetzgebung in Deutschland keineswegs eine einheitliche sei, und daß es auch niemals eine Reichs-Denkmalschutzgesetzgebung werde geben können, da es auch keine entsprechenden Reichsorgane zu ihrer Durchführung gebe, gab Clemen in kurzer Übersicht eine Entwickelung des Denkmalschutzgedankens in den einzelnen Ländern und Provinzen. Eigentliche Denkmalschutzgesetze gibt es bisher nur in Hessen und Oldenburg (letzteres auf der Grundlage der Denkmalklassierung). Baden, Württemberg und Sachsen haben auf ein Denkmalschutzgesetz verzichtet, indem sie das Interesse der *Gemeinden* zu heben versuchen. Sachsen im besondern versucht mit einem Baugesetze und zuletzt mit einem weitgespannten »Verunstaltungsgesetze« auszukommen. Bayern braucht kein eigenes Gesetz, da in älteren Verordnungen ein genügender Schutz der Denkmäler vorgesehen ist. Ein ähnlicher Fall liegt in Preußen vor, das allerdings auch in seinem neuen Verunstaltungsgesetze den Denkmälern dadurch weiteren Schutz gewähren will, indem es das historische Stadtbild schützt. Freilich erwartet es hierbei den Erlaß von Einzelverordnungen seitens der einzelnen Gemeinden, die aber in vielen und oft in den wichtigsten Fällen versagen. Hier ist das sächsische Verunstaltungsgesetz vollkommener, indem es im Falle eine Gemeinde zögert, eine solche Verordnung zu erlassen, eine zwangsweise Verordnung seitens der vorgesetzten Behörden (Kreishauptmannschaft, Ministerium) vorsieht. Als das gemeinsame Ziel all dieser Bewegungen glaubt Clemen zu erkennen, daß man den *Gemeinden* nicht nur Verbote von Demolierungen usw.,

sondern auch eine Unterhaltungs- und Erhaltungs-*pflicht* aufzuerlegen bestrebt ist. Auch das früher viel umstrittene Recht der Enteignung stehe heute außer Zweifel. Alle Gesetze seien aber nur Mittel, kein Ziel; Ziel aller Bewegungen ist, daß der Denkmalschutzgedanke *volkstümlich* werde.

Die *Organisation* des Denkmalschutzes ist in Deutschland ebenso vielgestaltig, wie die Denkmalschutzgesetzgebung selbst: In Norddeutschland und in Preußen dezentralistisch, indem den einzelnen Provinzen volle Selbständigkeit gewahrt ist, in Bayern straff zentralistisch.

Auch von einer innern Entwicklung des Denkmalschutzgedankens kann man sprechen, da der Denkmals*begriff* selbst und damit die Aufgabe der Denkmalpflege eine starke Erweiterung erfahren haben, indem man nicht mehr wie früher das Denkmal, das einen »Kunstwert« hat, schützt, sondern das ganze Stadt- und Landschaftsbild zu erhalten sucht. Der Denkmalschutzgedanke hat sich aber auch mit unserem ganzen lebendigen Kunstwollen selbst gewandelt. Während man zur Zeit des Historismus auch historisierende »Stilrestaurierungs«-Denkmalpflege trieb, verabscheuen wir heute, wo sich eine neue kräftige Kunst regt, das verfälschende Nachahmen und wollen beim »monument vivant«, wo es sich nicht wie beim »monument mort« nur um (unverfälschendes) Erhalten, sondern um Zusätze handelt, der *lebendigen Kunst* die Tore öffnen, zu einem künstlerischen Weiterbilden und Weitergestalten der Probleme.

Der Korreferent Prof. *Dvořák*-Wien zeigte in seinem Vortrage »Entwickelung und Ziele der Denkmalpflege in Österreich«, daß in Österreich im Gegensatze zu Deutschland die Denkmalschutzbewegung trotz einiger Sonderentwickelungen von Anfang an bis heute zentralisiert, und zwar bürokratisch in einer Behörde zentralisiert war. Diese Behörde ist die Zentralkommission für Denkmalpflege. 1853 als ein reines Verwaltungsdepartement des Handelsministeriums gegründet, erlangte sie bald durch Anschluß an Wissenschaftler, vor allem durch die Heranziehung von Eitelberger, wissenschaftliche Bedeutung, indem sie die wissenschaftliche Durchforschung Österreichs begann. Seit den sechziger Jahren machte sie, der Zeitströmung folgend, die Schwenkung zum Historismus mit: damit beginnt das Kopieren, das Restaurieren als Selbstzweck. Wissenschaftlich büßte sie dabei jede Bedeutung ein, da sie den Blick für den Zusammenhang des Einzelkunstwerkes mit der Gesamtentwickelung verlor. Die Entwickelung der historischen Disziplinen brachte auch hier einen Wandel der Anschauungen mit sich. Die Reorganisation ging vor zehn Jahren von Alois Riegl aus, der an die Stelle »stilreinen« Restaurierens den radikalsten Konservatismus in der Erhaltung der Monumente setzte. Riegl arbeitete auch einen Organisationsentwurf und den Entwurf eines Denkmalschutzgesetzes aus, ohne die Durchführung aber zu erleben. Nach Riegls Tode ging das Bestreben der Leitung dahin, zunächst fachlich geschulte Beamte anzustellen und die wissenschaftliche Bedeutung der Zentralkommission zu heben (Kunstgesch. Jahrbuch und Kunsttopographie). Es zeigte sich aber immer mehr, daß die alte Behörde unhaltbar und zur Bewältigung der Aufgaben völlig ungeeignet sei. In der letzten Zeit ist es denn auch gelungen, diese Reorganisation durch ein neues Statut durchzuführen, über dessen Inhalt wir seinerzeit (Kunstchronik Nr. 36 dieses Jahrgangs, Sp. 566) berichtet haben. Die Hauptgrundsätze sind: Ideelle Einheitlichkeit, geschäftliche Dezentralisation; Aufbau auf durchaus fachlicher Grundlage; nicht mehr Ehrenfunktionäre, sondern verantwortliche besoldete Beamte.

Um der Gefahr des Herabsinkens auf das Niveau der alten Altertumskunde vorzubeugen, muß die Denkmalpflege Gegenstand eines planmäßigen *Unterrichtes* werden. Dem soll das neugeschaffene kunsthistorische Institut der Zentralkommission dienen.

Aber auch den Bedürfnissen des modernen Lebens wird durch Bestellung von *technischen* Konservatoren (Architekten) Rechnung getragen, wie denn überhaupt auch Dvořák, wie Clemen, eindringlichst betont, daß die Denkmalpflege nicht im Gegensatze zur Gegenwart und vor allem nicht zur lebenden Gegenwartskunst stehen dürfe. Diesen Gedanken vertritt auch der neue Denkmalschutzgesetzentwurf, der bereits in der letzten Session des Reichsrates eingebracht werden sollte, über den wir bei dieser Gelegenheit ausführlich berichtet haben (Kunstchronik Nr. 21 dieses Jahrgangs, Sp. 328/329), und der hoffentlich bald seine Verwirklichung erfahren wird. Dieser Entwurf sieht von einer Klassierung der Monumente ab, zieht den Privatbesitz nur bedingt heran, umfaßt dafür alle *öffentlichen* Monumente, aber auch diese nur insoweit, als es mit ihrer Zweckbestimmung vereinbar ist.

Über »Entwickelung und Ziele des Heimatschutzes in Deutschland« referierte hierauf der Vorsitzende des Bundes »Heimatschutz«, Prof. *Schultze*-Naumburg. Nach einer kurzen Darlegung der Entstehung und Entwickelung des Bundes ging er auf das verschiedene Verhalten gegenüber der Natur und dem Menschenwerk ein: während sich der Mensch der Natur gegenüber rein erhaltend, konservierend verhalten kann, so ist bei dem Menschenwerk die Frage der Neuschöpfung ebenso wichtig wie die Frage der Erhaltung des Alten. Der Heimatschutz kann nur dann fruchtbar sein, wenn er ganz aufgeht in der Entwickelung unserer Zeit und keinen Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen konstruiert; denn er soll keine lebensfeindliche Altertümelei werden. Es ist selbstverständlich, daß beim Neuschaffen die heimatliche Tradition möglichst gewahrt bleibe. Ref. berichtet hierauf über die Organisation des Bundes in Zentralstelle, Landesvereine und Ortsgruppen, über seine propagandistische Tätigkeit und über das fördernde Verhalten der einzelnen Regierungen zu ihm. Das letzte Ziel sei, daß die Nation und der Einzelne Heimatschutz als eine selbstverständliche Pflicht betrachte.

Archivsekretär *Dr. Giannoni-Wien*, der über den Heimatschutz in Österreich referierte, berichtete über die staatliche Fürsorge, die der Heimatschutz, der dem Ministerium für öffentliche Arbeiten zugeteilt ist, genießt

und sprach hierauf über die vornehmste Aufgabe: die Erhaltung des Ortsbildes. Dazu sei eine Revision der meisten Bauordnungen, Regulierungspläne usw. notwendig. Als gleich wichtige Aufgabe trete die Weiterentwicklung des Ortsbildes hinzu. Ref. wies darauf hin, daß in der Bauweise der Staatsbauten in letzter Zeit ein Umschwung zum Bessern zu merken sei. Ref. fordert Spezialgesetze zum Schutze der Landschaft und gegen die Verunstaltung der Ortschaften, da in dieser Hinsicht der neue Denkmalschutz-Gesetzentwurf nicht genüge. Er hofft, daß auch ein österreichischer Heimatschutzverband an die Stelle der einzelnen Vereine treten werde.

Über die Tätigkeit dieser österreichischen Heimatschutzvereine referierte Dr. von *Szenetkowski*-Graz. Viel kleine Arbeit sei geschehen, aber es fehle an einer straffen Organisation. Ref. gab eine nach Kronländern geordnete Übersicht der österreichischen Heimatschutzbewegung und trat für die Schaffung von Landesverbänden ein.

Hierauf hielt Geh. Hofrat Prof. *Gurlitt*-Dresden einen Vortrag über »Erhaltung des Kernes alter Städte«. Er ging von der Tatsache aus, daß durch die moderne Citybildung eine fortschreitende »Aushöhlung des Stadtkernes« stattfinde: die ständige Bevölkerung des alten Stadtkerns nimmt konstant dadurch ab, daß in die alten Wohnhäuser Geschäfte, Bureaus und Warenhäuser einziehen. Während die Häuser des Stadtzentrums bei Nacht sich fast völlig leeren, nimmt im gleichen Verhältnisse der Verkehrszufluß bei Tage zu, so daß diese gewaltige Verkehrskonzentration eine Änderung der alten zu ganz anderen Zwecken gebauten Häuser und Straßen mit sich führt. Die Häuser werden umgebaut oder demoliert, Straßen müssen erweitert werden, Durchbrüche werden notwendig usw. Dadurch wird das alte Stadtbild stark geschädigt oder vernichtet. Es handelt sich nun um die Frage, ob und wie man dieser Vernichtung Einhalt tun kann. Das Hauptproblem liegt darin, die Mehrung des Verkehrs im Stadtkern einzuschränken. Ref. meint, daß dies wohl möglich. Zunächst könne man schon sehr viel durch eine straffe *Regelung* des Straßenverkehrs erzielen (Beispiel Londons). Ferner aber durch Änderung der *Bebauungspläne*, welche bisher fast immer den gesamten Stadtverkehr in den und *durch* den Stadtkern führen. Gerade dieser Durchgangsverkehr von einer Vorstadt zur anderen ist aber für einen alten Stadtkern das gefährlichste. Zur rechten Zeit kann durch geeignete Straßenführungen dieser Verkehr am Stadtzentrum *vorbei* geführt werden. Für den innern Verkehr genügen dann die alten engen Straßen, vor allem, wenn die elektrische Bahn nicht durchgeführt wird. Ref. verweist aber auch auf den enormen *sozialen* Schaden, den die Ausleerung und Umgestaltung des Stadtkerns mit sich bringt, indem der Kleinkaufmann und der Handwerker durch den Großunternehmer aus der alten Stadt in die Vorstadt hinaus verdrängt wird.

Nach dem Vortrage Gurlitts berichteten Architekt *Geppert*-Salzburg und Dr. *Rohn*-Innsbruck über die von Gurlitt angeregten Fragen im Hinblick auf ihre Heimatstädte. Ferner wurde Gurlitts Anregung besprochen, sich zwecks Bekämpfung der Ausschreitungen der kaufmännischen Reklame und des Firmenschilderunwesens an die Handelskammern und kaufmännischen Vereine zu wenden.

An Stelle des ausgefallenen Vortrages von Hofrat Prof. *Neuwirth*-Wien (»Der Kampf um Alt-Wien«) berichtete an letzter Stelle Dr. *Hugo Hassinger*-Wien kurz über seine kartographische Aufnahme Wiens.

Die zweite Sitzung der Tagung wurde mit einem Vortrage des Prälaten Hofrates Prof. *Swoboda*-Wien über »Kirchliche Denkmalschutz-Gesetzgebung« eröffnet. Die Denkmalpflege beschäftigt sich mit kirchlichen Monumenten weit mehr als mit profanen, daher ist es wichtig, den prinzipiellen und normativen Standpunkt der Kirche zum Denkmalschutzgedanken zu kennen. Die katholische Kirche legt auf die Traditio ein großes Gewicht. Diese Traditio hat auch für den Denkmalpfleger Interesse (Kirchenbau, Kirchengerät usw.). Damit ist aber nicht gesagt, daß etwa der Alterswert ein absoluter sei.

Die Kirche steht zu den kirchlichen Monumenten (Bauten, Einrichtungsgegenstände) in einem gesetzlichen Verhältnis: 1. Die Kirche anerkennt ihren Besitz, sie hat darüber ein Dominium verum. (Ref. schlägt daher die Schaffung von *Diözesanmuseen* vor, in welchen unbrauchbare Gegenstände untergebracht werden sollen und wo sie dann doch im Besitze der Kirche verbleiben.) 2. Die Kirche schützt ihr Eigentum, weil es *geweiht* ist. Daraus folgt, daß nicht eine bestimmte *Stilform* den kirchlichen »Stil« ausmacht. Vom kirchlichen Standpunkte aus ist *jeder Stil berechtigt*. Allerdings ist zu wünschen, daß die moderne Kunst die *Tradition* nicht verliere. Hingegen ist jede *konventionelle* Kunst abzulehnen. 3. Der *Alterswert* eines Monumentes hat eine seelsorgliche Bedeutung, da er zum Gemüte spricht, ehrwürdig ist. Die Kirche verlangt aber um dieser seelsorglichen Bedeutung willen, daß die Monumente in einem würdigen und *zweckmäßigen* Zustande erhalten oder in einen solchen gebracht werden. (Reparaturen, Änderungen, im Falle der seelsorglichen Unbrauchbarkeit Auswechslung des alten Monumentes durch ein neues.) Um diese seelsorgliche Zweckmäßigkeit wird kein Denkmalschutzgesetz je herumkommen.

Im zweiten Teile bespricht Ref. die *Normen*, in denen diese Prinzipien konkretisiert sind. Dahin gehört das im 9. Jahrhundert erlassene und bis zu Pius IX. (1869) immer wieder erneute Verbot, Kirchengut zu verkaufen oder zu kaufen (Exkommunikation). Ferner besteht seit der altchristlichen Zeit ein kirchliches Denkmalschutzgesetz, in dem jedem Priester bei der Weihe die Bedeutung der kirchlichen Monumente klargemacht und ihm deren Erhaltung zur Gewissenspflicht gemacht wird. Endlich existieren seit dem Tridentinum strikte Anordnungen bezüglich der seelsorglich notwendigen Reparaturen und Änderungen.

Ref. betont ausdrücklich, daß der moderne Denkmalschutz mit den kirchlichen Prinzipien durchaus in keinem Widerspruche stehe; beide ergänzen sich vielmehr in wünschenswerter Weise, wenn nur das Eigen-

tumsrecht der Kirche und das Recht ihrer Entscheidung über die seelsorgliche Brauchbarkeit der Objekte anerkannt und gewahrt wird.

Hierauf sprach Prof. *Dehio*-Straßburg über »Denkmalpflege und Museen«. Beide sind natürliche Bundesgenossen, bergen aber starke Gegensätze in sich, indem die Denkmalpflege zusammenhält, das Sammelwesen auseinanderreißt. Das Sammelwesen macht das Kunstwerk zur Ware und unterwühlt die Denkmalpflege, vor allem das immermehr um sich greifende private Sammelwesen und der damit eng verbundene Kunsthandel und dann die Tätigkeit der großen Museen mit internationalem Programm. Wenn wir zu Hause Denkmalpflege treiben, dürfen wir nicht das Ausland in dieser Richtung schädigen, indem wir ausländische Kunstwerke in unsern Museen vereinigen. Jedes Kunstwerk, das von seinem Entstehungsorte entfernt wird, verliert an Wert. Bei der Leichtigkeit des heutigen Reisens sollte man es vorziehen, die Kunstwerke in ihrer natürlichen Umgebung kennen zu lernen. Das bezieht sich aber auch auf Deutschland selbst. Ref. bezeichnet es als verwerflich, wenn ein großes deutsches Museum aus ganz Deutschland Kunstwerke an sich ziehe. Ein Museum müsse in natürlicher Weise *entstehen,* dürfe nicht *gemacht* werden. Zuerst müssen die Kunstwerke hier sein, dann solle man erst ein Museum schaffen, nicht umgekehrt.

Museen im modernen Sinne müssen im Sinne der Denkmalpflege sein. Vor allem ist dies in Deutschland nötig: die Kunstentwickelung ist hier durchaus partikularistisch verlaufen, daher müssen auch die Museen partikularistische sein. Daher fordert Ref. an Stelle von Zentralmuseen die *Stärkung der Landes- und Provinzialmuseen.* Diese Museen dürfen aber keine toten Depots sein, sondern sollen für das Volk lebendig werden. Das können sie durch regelmäßige Lehrkurse (vor allem für die Lehrer) und durch Exkursionen tun.

In einer Erwiderung nahm Hofrat Direktor *Koetschau*-Berlin die Zentralmuseen, vor allem das Deutsche Museum in Berlin, gegen den Vorwurf des Raubes in Schutz. Die Zentralmuseen haben, lange bevor es eine Denkmalpflege gab, im Sinne der Denkmalpflege gewirkt, indem sie Werke dem Lande erhielten, die Provinzial- oder Landesmuseen zu erwerben niemals imstande gewesen wären. Die Aufgabe der Zentralmuseen sei, die Kunst in ihrer Gesamtentwickelung zu zeigen.

An dritter Stelle sprach Prof. *Fuchs*-Tübingen über »Heimatschutz und Wohnungsfrage«. Er beweist darin nach mehreren Richtungen hin, daß zwischen beiden Interessengemeinschaft besteht und daß bei scheinbaren Konflikten zwischen den ästhetisch-künstlerischen Forderungen des Heimatschutzes und den wirtschaftlichen der Wohnungsreform der strittige Punkt gewöhnlich nicht auf wirtschaftlichem Gebiete zu finden ist, sondern auf dem der Hygiene, Technik oder Verwaltung. Er verweist auf das Beispiel der *Sanierungen* von alten Stadtteilen, bei denen Heimatschutz und Wohnungsreform in dem Wunsche der weitestmöglichen Erhaltung meist einig sind, da es sich erfahrungsgemäß herausgestellt hat, daß Sanierungen dieser alten Stadtteile eine Verschärfung der Wohnungsnot zur Folge haben. Ein zweites Beispiel sind die *Bauordnungen,* bei denen durch übertriebene und ungerechtfertigte Forderungen der Hygiene (übergroße Zimmerhöhe, bestimmte Mauerdicke und Material usw.) sowohl in ästhetischer wie in nationalökonomischer Hinsicht gesündigt wird, indem sie die Schaffung von Klein- und Einfamilienhäusern übermäßig verteuern und die Entstehung der Mietskaserne begünstigen, auf welche sie zugeschnitten sind. Man muß daher eine Abstufung der Bauordnung nach Klassen und Zonen (in den Vororten und in den Kleinstädten und Dörfern) fordern. Auch im Verhältnisse zum Handel und Verkehr liegt eine Dezentralisation des Verkehres, wie sie Gurlitt vorgeschlagen hatte, im Interesse der Bodenreform, indem die Bodenrente ermäßigt wird. Hier muß aber durch vernünftige *Bebauungspläne* vorgearbeitet werden. Die Schaffung und Durchführung der Bebauungspläne liegt gewöhnlich in den Händen der Tiefbauämter, und diese haben die meisten ästhetischen, wirtschaftlichen und sozialen Sünden in unseren Städten verschuldet. Sie haben auch die Mietskaserne zum herrschenden Wohnhaustypus gemacht. Im Geschäftsviertel kann man das Etagenhaus freilich nicht verhindern. Um so mehr sollte man außerhalb dieser Zone das Kleinhaus fördern. Zum Schlusse ging Ref. noch auf die Frage der Garten- und Waldstädte ein, die, in richtige Bahnen gebracht, in jeder Hinsicht begrüßenswert sind.

An letzter Stelle sollte der Beigeordnete der Stadt Köln, Landesbaurat *Rehorst*, über »Bauberatung und Heimatschutz« sprechen. Da er aber durch Krankheit am Kommen verhindert war, übernahm Oberbaurat *Schmidt*-Dresden das Referat. Er betonte, daß die Mitarbeiter dieser Bauberatungsstellen sich mit der eigenartigen Bauweise des Landes und den Gewohnheiten der Bewohner vertraut machen müßten. Bei der Bauberatung handelt es sich um keine Kunstpolizei, sondern darum, Verunstaltungen und Geschmacklosigkeiten nach Möglichkeit zu verhüten. Einige der deutschen Bauberatungsstellen hatten gezeichnetes Material eingeschickt, das in einer kleinen Ausstellung vereinigt wurde und so den Vortrag illustrierte. Ref. ging auf einige Detailfragen (Baumaterialien, Dachformen, Kleinhausbau und Mietskaserne usw.) des nähern ein.

Nach diesem Vortrage erfolgte die Wahl des Ortes für die nächste Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz im Jahre 1913. Die Einladung von *Dresden* wurde einstimmig angenommen. Im Jahre 1912 wird der Tag für Denkmalpflege in *Halberstadt* tagen; die nächste Tagung des Bundes Heimatschutz im Jahre 1912 wird voraussichtlich in Verbindung mit dem 2. Internationalen Heimatschutzkongresse in *Stuttgart* stattfinden. Der bisherige Ausschuß wurde wiedergewählt.

Am Abend dieses Tages fand eine öffentliche Sitzung statt, in welcher der Vorstand der staatlichen Stelle für Naturdenkmalpflege in Preußen, Geh. Regie-

rungsrat Prof. *Conwentz*-Berlin, über »Naturschutzparke« sprach. Zunächst zeigte er, daß die Idee, einzelne Teile der Natur von der Kultur auszuschließen und möglichst unverändert zu erhalten, eine alte sei, da seit dem 16. Jahrhundert die Schweiz, später Bayern, Amerika, Österreich und andere Kulturländer mehr oder weniger große Gebiete als Reservate eingerichtet haben. In letzter Zeit sind es Vereine gewesen, welche größere Kreise für den Gedanken interessiert und größere Mittel zusammengebracht haben. Bei der Einrichtung von Naturschutzparken darf nicht schematisch vorgegangen werden, sie müssen in jedem einzelnen Falle den besonderen Verhältnissen angepaßt werden. *O. P.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

